Akal

Historia de la Literatura

Volumen quinto

La Edad Burguesa

1830-1914



Título original: *Propyläen Geschichte der Literatur*

Planificación y redacción:
Dr. Erika Wischer
Documentación Gráfica: Wolfram Mitte
Redactor adjunto, bibliografía y cronología:
Dr. Klaus Siebenhaar

I.S.B.N.: 84-7600-303-X (Obra completa)
I.S.B.N.: 84-460-0038-5 (Volumen V)
Depósito legal: M-29.456-1994
Printed in Spain
Imprime: A.T.G. S.L.
Móstoles (Madrid)

Índice

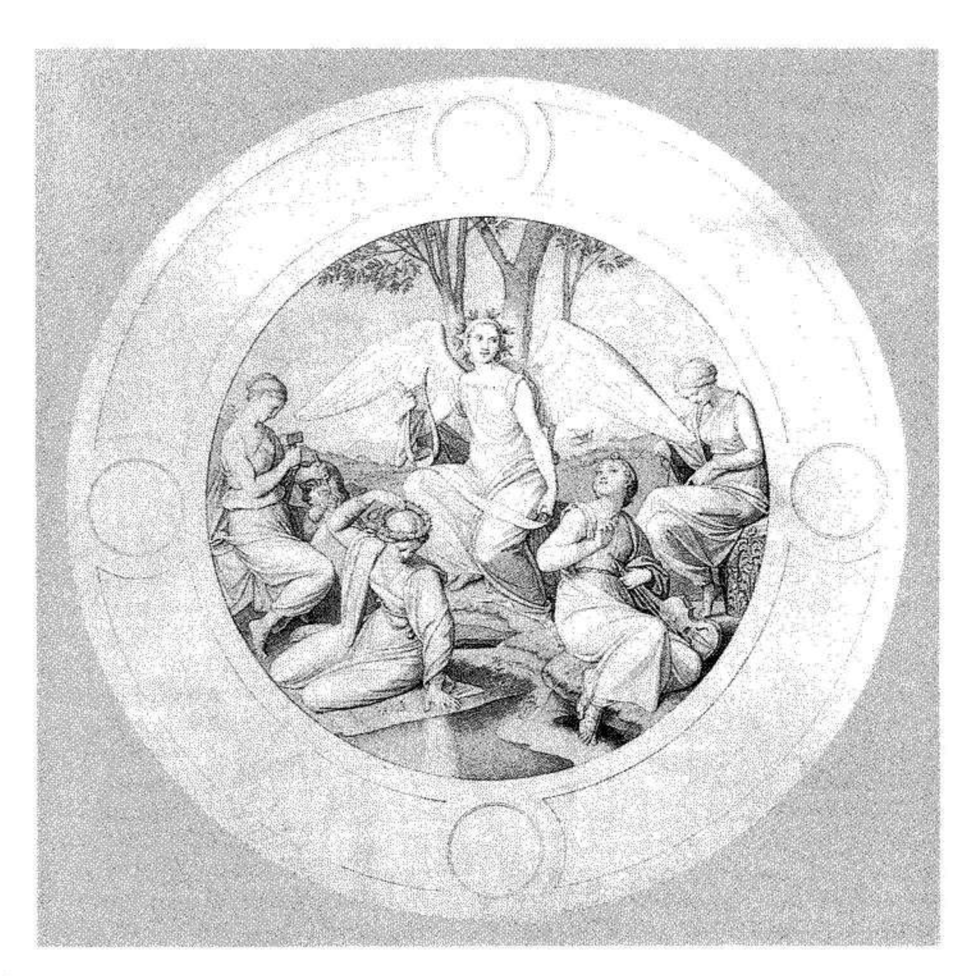
Viktor Žmegač
Arte y sociedad en el esteticismo del siglo XIX

El esteticismo europeo entre la distancia de la naturaleza y la «religión del arte»

Entre las ideas ya estereotipadas sobre el siglo XIX, éste aparece primordialmente como la época de la investigación científica, de las conquistas coloniales y del empresariado capitalista clásico. Asimismo pertenece a dicho siglo la imagen de unas ciudades en rápido crecimiento, en las que los edificios suntuosos propios de una arquitectura triunfal e historicista contrastan brutalmente con el triste color gris de los barrios miserables. Mas no se suele recordar, en cambio, que la época que abarca a aproximadamente desde la Revolución Francesa y el romanticismo hasta el estallido de la I Guerra Mundial fue también una época de extremo culto a la sensibilidad artística, de una intimidad que contraponía a la realidad —y muy particularmente a la realidad mencionada— unos reinos de ensueño y mundos de fantasía de bellas apariencias. La solitaria fe en la belleza de los estetas, con su hasta entonces insospechado aprecio por el arte, pertenece propiamente a la cultura de este siglo, no menos que las enormes transformaciones del mundo de la industria y de la técnica. La auténtica era burguesa, a cuyo comienzo se halla la duda hegeliana sobre el futuro del arte, dará lugar más adelante a una filosofía del arte que autoriza al historiador de la cultura a hablar, al menos en algunos de sus terrenos, de una época de esteticismo. Para comprender hoy en día el rigor con el que entonces se defendió la absoluta validez del arte, hay que entender este fenómeno, ya alejado en el tiempo, desde un punto de vista marcadamente histórico.

A pesar del acento que se ponga en la interpretación del fenómeno, es posible partir en general de que el esteticismo no sólo significa una ilimitada autonomía del arte (el postulado de la autonomía sólo es una premisa necesaria), sino también la convicción de que el arte está muy por encima de la vida y de que la creación artística da a la humana existencia su máximo sentido. Si la creación de belleza representa un valor fijo, las categorías estéticas adquieren, en consecuencia, primacía sobre las éticas, y, desde una visión extrema, la vida entera aparece bajo una forma artística. Tal es el caso de uno de los testimonios paradigmáticos de la metafísica estética, el escrito de Friedrich Nietzsche *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik (El nacimiento de la tragedia a partir del espíritu de la música,* 1871), donde se sostiene la tesis de que «la existencia y el mundo sólo están justificados como fenómeno estético, en el que es precisamente el mito trágico el encargado de convencernos de que incluso lo feo y lo inarmónico son en sí un juego artístico en que la voluntad, en su eterno derroche de alegría, juega consigo misma» (capítulo XXIV).

Conforme nos vayamos ocupando del tema, se comprobará que los ensayos de Nietzsche también son típicos de un esteticismo del siglo XIX, que pasa continuamente de la teoría del arte a la observación filosófica y el discurso ideológico. Los representantes de esta «religión del arte», como se ha denominado a la doctrina de la supremacía del conocimiento estético y de la creatividad artística, se encuentran tanto entre los poetas y ensayistas como entre los filósofos e historiadores de la cultura. Si hoy nos preguntamos por la extensión del fenómeno en el tiempo, sin duda hay que nombrar la segunda mitad del siglo XIX como la época de mayor difusión de las ideas esteticistas. Éstas se encuentran en la mayoría de los países europeos, pero sobre todo en países de cultura literaria y artística ya antigua, en los que la vida intelectual se halla determinada por la civilización de las grandes ciudades. La premisa necesaria para el desarrollo de unas doctrinas artísticas exclusivistas la constituyen unas formas sociales en las que el arte ya no necesita ponerse al servicio de las exigencias científicas o de una concepción del universo, o incluso de exigencias políticas concretas, como todavía ocurría en gran me-



Alegoría de las artes: la musa de la poesía en el centro de las personificaciones de la escultura, la pintura, la música y la arquitectura. Aguada de Friedrich Overbeck, 1859. Munich, Staatliche Graphische Sammlung.

dida en el siglo XVIII. En los países pequeños, políticamente dependientes, en los que la literatura era una de las señas de identidad nacional, o también en los países económicamente atrasados, sin una burguesía fuerte e instruida, el esteticismo apenas tuvo oportunidades, a no ser que algunos artistas se impusieran en el extranjero y trasladaran a su patria la orientación adquirida. Pero, por regla general, en esos países las manifestaciones más claras de autonomía artística aparecen con retraso considerable. En cualquier caso, no sorprende que apareciera una cultura marcadamente estética sobre todo allí donde, en una sociedad diferenciada, ganaba terreno la idea de que el arte había que contemplarlo como la forma más elevada y sublime del lujo, es decir, no a la manera del antiguo «divertissement» cortesano, sino en el sentido de un gusto artístico claramente individual, que ha impregnado desde el romanticismo las escuelas de la estética de la modernidad. Así Francia, Italia e Inglaterra, junto con los países de habla alemana, serán los baluartes de este esteticismo y, dentro de ellos, las ciudades destacadas por su tradición artística y movilidad social, es decir, las metrópolis como París, Londres o Viena.

La historia del esteticismo será siempre, por tanto, una parte de la historia de la cultura de las grandes ciudades europeas del siglo XIX. La primacía le corresponde indiscutiblemente a la metrópoli francesa. En la época de la monarquía de julio, del II Imperio y de la III República, es decir, entre 1830 y finales de siglo, París constituía, según la expresión de Walter Benjamin, la «capital del siglo XIX» y, por la diversidad de su vida cultural, el lugar más propicio para el desarrollo de un exclusivismo estético. En un país como Francia, en el que la literatura estaba desde siempre mucho más ligada a la vida social que, por ejemplo, en Alemania, tuvo lugar también una más fuerte reacción ante las diferentes formas de utilización del arte por la sociedad, no resultando casual que la máxima de «l'art pour l'art» sea en efecto una expresión francesa.

La explicación crítico-cultural de la relación enfática con la belleza de las creaciones artísticas procede del mayor poeta francés y, según su propio uso de la

palabra, el «dandy» de la época, Charles Baudelaire. Así en su ensayo sobre el pintor contemporáneo Constantin Guys, una liviana sucesión de consideraciones históricas y teoría del arte, el esteta parisino llega a la conclusión de que la premisa fundamental para una teoría artística de la modernidad es el reconocimiento de que el siglo XVIII se había equivocado con su fe en la naturaleza o en la posible concordia entre naturaleza y razón. Por ejemplo, en el capítulo XI, que lleva el título significativo de *Panegírico del cosmético,* se dice: «La mayoría de los malentendidos respecto de lo bello tiene su origen en la errónea interpretación de la moral del siglo XVIII. En esa época la naturaleza era considerada como fundamento, origen y prototipo de todas las posibilidades de bondad y belleza. La negación del pecado original contribuyó no poco a la ceguera general de la época. Sin embargo, si convenimos en atenernos a los hechos visibles, a la experiencia de todas las épocas e incluso a los informes de las salas de audiencia, percibiremos que la naturaleza no nos enseña nada o casi nada, sino que obliga a las personas a dormir, a beber, a comer y a protegerse, bien o mal, de las adversidades de la atmósfera. Ella es también la que impulsa a las personas a matar a sus semejantes, a devorarlos, a encerrarlos y martirizarlos, pues en cuanto abandonamos el terreno de las necesidades y los imperativos y entramos en el del lujo y el placer, nos damos cuenta de que los únicos consejos de la naturaleza desembocan en el crimen» *(Obras escogidas).*

Resulta fácil reconocer que la polémica de Baudelaire va dirigida contra Rousseau, aunque su nombre no se mencione. Sin embargo, el joven autor aún sigue a su antípoda en cuanto que tiene la misma tendencia a simplificar. Baudelaire contraataca contemplando al «hombre natural» únicamente como devorador de hombres y ejecutor de violencias, según la interpretación de que las acciones «naturales» y «primitivas» son sólo aquellas en las que, por un ciego instinto, se hace realidad, en la lucha por la existencia, la ley del más fuerte. «Quien únicamente se atenga a lo natural [...], no topará sino con horrores» *(op. cit.).* Todo lo que eleva al hombre por encima de su naturaleza animal es, por el contrario, fruto del esfuerzo intelectual y civilizador. «Todo lo bello y caballeroso es fruto de la razón y la reflexión» *(op. cit.).* En esta frase nos llaman la atención dos cosas: evidentemente, para Baudelaire, la razón no es una facultad innata al hombre, ni una categoría antropológica, sino más bien histórica. Así queda sin zanjar a qué especiales procesos civilizadores debe el hombre su despertar a la razón y al autodominio. Según Baudelaire, la filosofía y la religión han traído consigo el ennoblecimiento del hombre, pero con ello no queda claro de dónde sacan los filósofos y fundadores de religiones su capacidad de conocimiento. No menos sorprendente es el exclusivismo con que se afirma que los valores estéticos y ético-morales, lo bello y lo caballeroso, son fruto de la disciplina intelectual. Para respaldar su diagnóstico crítico-cultural, Baudelaire deja de lado lo bello natural y limita además los valores estéticos a lo artístico y artificial exclusivamente. A la concordia entre naturaleza y razón, que era una de las ideas características de la Ilustración, se contrapone aquí una ética y una estética de la distancia de la naturaleza. El artista y el pensador aparecen —de un modo que recuerda a Schopenhauer— como encarnación del principio civilizador.

Baudelaire piensa de manera distinta que Rousseau también en el sentido de que percibe el progreso en la expansión y perfeccionamiento de la civilización, y siente escalofríos sólo de pensar en una vuelta a las fases anteriores de la evolución. Una de las paradojas de su postura es que, en beneficio de su teoría estética, tiene que renunciar a la crítica de la marcha de la evolución social, si bien el poeta, el dandi o el bohemio que hay en él es lo más opuesto a un panegirista de la idea burguesa del progreso y del liberalismo económico. Así como para Rousseau el hombre es bueno «en sí» y su corrupción sólo es una consecuencia de los procesos sociales, sobre todo por el afán de propiedad, en la visión metafísica de Baudelaire (¡que apela al pecado original!), el hombre de los tiempos primitivos es malo por completo. En esta imagen del hombre y de la sociedad, los conceptos de cultura y progreso coinciden en gran parte con la idea de domesticación. «La virtud [...] es artificial y sobrenatural, ya que en todas las épocas y en todos los pueblos han hecho falta dioses y profetas para que se la inculcaran a la humanidad animal, pues el hombre de por sí era incapaz de descubrirla. Lo malo sucede siempre sin esfuerzo, de forma natural y por necesidad; pero lo bueno es siempre el producto de un arte» *(op. cit.).*

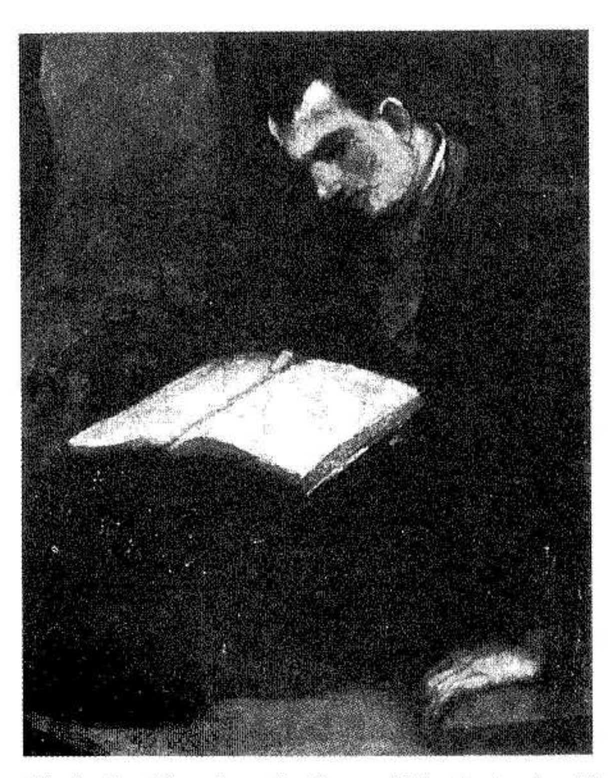
La visión de lo estético conduce así a Baudelaire a la contradicción. El placer que hallan los pueblos primitivos en el adorno y el atavío le induce a hablar en el mismo contexto de «la nobleza primitiva del alma humana». Según él, los aborígenes y los niños, a través de su natural apetito por los objetos suntuosos y la ropa de colores y formas artificiosas, revelan su aversión hacia lo meramente natural y, con ello, su espiritualidad. Esta suposición conduce consecuentemente a una apología de la moda y, concretamente, a un panegírico del cosmético. Los recursos artificiales que utilizan las mujeres para aumentar su belleza o hacerla más duradera responden al intento del ser humano de elevarse por encima de la naturaleza. En esta intención, opina el autor, hallará sin duda el «filósofo artista» la cabal justificación de tales recursos. La mujer, como toda persona creativa e inventora, cumple incluso una especie de deber cuando se esfuerza por «tener un aspecto mágico y sobrenatural». Baudelaire, sin embargo, advierte del malentendido

de que la cosmética sirva para imitar a la naturaleza, es decir, para otorgar a las personas feas un aspecto de belleza convencionalmente llamada normal. Lo importante no es «pintarse la cara con la aviesa y oculta intención de imitar a la bella naturaleza y competir con la juventud», sino conseguir unos efectos individuales mediante este artificio *(op. cit.)*. En este punto se prolonga la argumentación, y la práctica cosmética ya se convierte en metáfora estética: «¿Quién se atrevería a adjudicar al arte la fútil tarea de imitar a la naturaleza?» *(op. cit.)*. El elogio de los recursos de la belleza se muestra como un momento diferenciado en una teoría general del arte e historia de la cultura. Baudelaire aboga con valentía por el triunfo de lo artificial sobre lo natural. De ningún modo debe el hombre doblegarse a la naturaleza en sus creaciones culturales o dejarse intimidar por sus normas. La belleza artificial, determinada por el gusto humano, no debería simular la naturaleza, sino manifestarse abierta y provocadoramente en su total artificiosidad.

Sin duda, la estética de la distancia de la naturaleza no es sólo ese nexo que reúne las numerosas y dispersas manifestaciones de Baudelaire sobre teoría del arte, sino que crea también una auténtica cohesión en todo el ámbito del esteticismo europeo. Este mismo camino nos llevará a Oscar Wilde, a Joris Karl Huysmans, a Gabriele d'Annunzio y a Stefan George. Y también se preludia la idea de Nietzsche del «olimpo de la apariencia», cuando a la ilusión se le concede mayor verdad que a las cosas mismas de la naturaleza. En sus observaciones sobre el Salón del Arte de 1859, escribe el poeta de *Les fleurs du mal* *(Las flores del mal,* 1857): «Prefiero observar (en lugar de la naturaleza) los decorados de un teatro, en los cuales encuentro mis sueños preferidos artísticamente expresados y trágicamente concentrados. Estas cosas, por ser falsas, están infinitamente más cerca de lo verdadero» *(Símbolos y señales. Primeros documentos de la vanguardia literaria)*. Al mencionar los decorados del teatro se piensa instintivamente en ese auténtico intento de la época por superar a la naturaleza en la realidad mediante pomposos artificios: los castillos, grutas y jardines del rey bávaro Luis II, cuyas desmesuradas extravagancias estéticas hallarían un eco significativo precisamente entre los poetas de la modernidad esteticista: Verlaine y George dedicarían poemas al monarca.

Pero la mayor verdad de los bastidores, de la que habla Baudelaire, se contrapone descaradamente a la verdad de las cosas postulada por la razón analítica. La concordia entre razón y belleza civilizadoras, que el poeta elogia como una victoria sobre la naturaleza, cesa, sin embargo, cuando se trata de delimitar el concepto específico del arte frente a la lógica y la ciencia. Así en 1859 se lamenta Baudelaire, como crítico de arte, de que el amor por lo verdadero suplante al amor por lo bello. Según él, el público trata de comprender el mundo desde el punto de vista del moralista, del ingeniero y del psicólogo, y también la literatura y la pintura se adscriben cada vez más al error de la reproducción «realista». Sin embargo, lo bello, en su opinión, es siempre bizarro, extraño, inusual. Con esta idea Baudelaire no sólo se da a conocer como sucesor de la poética romántica, sino que al mismo tiempo es el representante de una interpretación del arte para la que lo inusual es un signo de gusto personal exquisito, o más aún, el resultado de la moral moderna del artista como ser individual y original a cualquier precio.

Baudelaire es, si no el primero, sí al menos el más influyente defensor de la distancia de la naturaleza. Cuán duradero fue el efecto de este teorema, es algo que se reconoce al leer los ensayos de Oscar Wilde, que aparecen casi al final de esa misma época y entre cuyas características también se halla el esteticismo. Así el diálogo ensayístico *The dacay of lying* *(La decadencia de la mentira,* 1889) expone el tema central nada más empezar: la superioridad del arte respecto a la naturaleza. «Según mi propia experiencia», explica Vivian, portavoz del autor, «cuanto más estudiamos el arte, menos nos interesa la naturaleza. En realidad, el arte sólo nos revela la irregularidad de la naturaleza, su notable grosería, su descomunal mono-



Charles Baudelaire leyendo. Figura del borde derecho del cuadro titulado «El estudio del pintor», de Gustave Courbet. 1855. París, Musée National du Louvre.



Lucha de los artistas y los eruditos guiados por Minerva contra las rancias ideas y costumbres: el académico Lairesse como figura ridícula, en el centro, atacado por Carstens, Thorvaldsen, Winckelmann y Schinkel (a la izquierda), así como por Cornelius, Overbeck y Veit (sobre el Pegaso). Proyecto de Wilhelm von Kaulbach para los frescos exteriores de la Nueva Pinacoteca de Munich, 1848-1854. Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen.

tonía, su absoluta imperfección [...]. El arte es una enérgica protesta, un valiente intento por nuestra parte de asignar a la naturaleza el lugar que le corresponde. A menudo se habla de la ilimitada variedad de la naturaleza; esto es un cuento chino. En la naturaleza nunca se encuentra uno con esa variedad. Ésta sólo se halla en la imaginación, en la fantasía o en la educada ceguera del observador» (O. Wilde: *Obras*). Wilde extrae el resumen de esta estética en el primero de sus *Principios y preceptos para uso de la juventud* mediante un conciso aforismo: «El primer deber en la vida es ser tan artificial como sea posible. El segundo deber aún no lo ha descubierto nadie» (*op. cit.*).

Entre los estetas, también pertenece al ideario común de los teóricos la opinión de que el arte ha de tener autonomía en todos los aspectos, es decir, no debe actuar como mero vehículo de objetivos didácticos, políticos o religiosos. Pero cuando Wilde escribe en el prólogo de su novela *The picture of Dorian Gray (El retrato de Dorian Gray,* 1891), entre una pequeña colección de aforismos, que no hay libros morales o inmorales, sino libros bien escritos o mal escritos («There is no such thing as a moral or an inmoral book. Books are well written, or badly written. That is all»), alcanzamos el punto culminante de una tesis cuyo origen se remonta a los comienzos del siglo XIX o incluso al XVIII y que sólo puede ser relativamente reivindicada para el esteticismo. Se trata de la exigencia de la autonomía del arte, o en versión francesa, del ya mencionado lema de «l'art pour l'art». En el segundo ensayo de Baudelaire sobre Edgar Allan Poe encontramos un razonamiento psicológico, a saber, la opinión de que la poesía no puede tener más objetivo que ella misma, y que ningún poema será tan grande y noble como aquel que ha surgido por el placer de crear. El autor no niega que las poesías puedan conseguir efectos morales; sólo que el poeta no debe concebir su obra de antemano como una aportación a un fin extraliterario, pues de este modo traicionaría al arte. El objeto de la poesía «no es la verdad, sino sólo ella misma. Los métodos para encontrar la verdad son bastante distintos y se sirven además de diferentes caminos» (*Símbolos y señales*). La alusión a los diferentes caminos, es decir, a las diferentes necesidades e inclinaciones del hombre, pone de manifiesto que ante todo se trata de marcar límites y de que se entienda la diferencia de terrenos. La máxima de que el arte existe por el arte se describe aquí desde un punto de vista lógico, sin intención de anteponer los valores estéticos a todos los restantes. La equiparación entre «l'art pour l'art» y el esteticismo, que encontraremos con bastante frecuencia en los escritos sobre crítica literaria, es una inadmisible simplificación, impropia sobre todo para la época anterior a Baudelaire. Para evitar malentendidos parece conveniente echar una ojeada a la prehistoria del concepto de arte autosuficiente.

Dicho malentendido viene precisamente del principio. Según las más recientes investigaciones (véase al artículo de N. Kohl: *L'Art pour l'art in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts: El arte por el arte en la estética del siglo XIX*), la acuñación francesa tiene su origen, en el protorromanticismo del otro lado del Rin, en Benja-

min Constant. Por aquel entonces causó gran impresión la estética de Kant *(Kritik der Urteilskraft: Crítica del juicio,* 1790), si bien con interpretaciones simplificadoras, sobre todo en el extranjero. Muchas veces no quedaban de su sistema sino algunos razonamientos que servían como «máximas pegadizas» (N. Kohl, *op. cit.)*, pero que, al mismo tiempo, se encontraban expuestos a interpretaciones erróneas. Las dos generaciones posteriores a las reflexiones hechas por Baudelaire demostraron que la verdadera intención del filósofo de Königsberg —establecer la peculiaridad del arte como categoría lógica, corroborando así su autonomía— no había caído en modo alguno en el olvido. En Francia, por lo general, el interés se trasladó de la problemática lógica a la social. La aceptación de la teoría alemana de la autonomía se mostró en las décadas posteriores al Romanticismo como un proceso que servía para aclarar las ideas de la posición social del artista en un mundo entonces decididamente dominado por el medio «bourgeois». Tras la opinión de que el arte se justifica por sí mismo se ocultaba el afán de los artistas por preservarse de la tutela de las instancias sociales. «Recién liberados del patronazgo aristocrático del siglo XVIII e imbuidos de la idea de libertad del romanticismo, muchos artistas sintieron poca inclinación a meterse en una nueva dependencia, es decir, a desempeñar el papel de portavoces de la clase media ascendente» (N. Kohl, *op. cit.)*.

El prólogo de la novela de Théophile Gautier *Mademoiselle de Maupin* (1835) se considera habitualmente como el documento fundacional de un «artismo» autoconsciente. Pero ya el prólogo a los primeros poemas del mismo autor *(Préface des poésies: Prefacio de las poesías,* 1832-33) incluye algunas ideas esenciales, como la afirmación de que el arte es libertad y lujo, «desarrollo del alma en el ocio». En el escrito de Gautier se nota a cada paso que las opiniones del poeta sobre el arte y la vida surgieron a la sombra de la revolución de julio de 1830, como una forma de discrepancia con un desarrollo político, que no había estimulado lo más mínimo al joven autor a declararse partidario de facción alguna. Con un fingido cinismo que anticipa a Wilde, se ofrece aquí al lector una imagen del poeta encaminada a infundir al burgués miedo o desprecio. «El autor de este libro es un hombre joven [...] que [...] sólo ha visto del mundo lo que se ve por la ventana, no teniendo deseos de ver más. [...] Escribe versos para tener un pretexto para no hacer nada, y no hace nada con el pretexto de que escribe» *(op. cit.)*. Así se menciona expresamente a los «defensores de la utilidad», a los que abogan por los ferrocarriles y barcos de vapor, y también a los utópicos y economistas sociales, es decir, a todos aquellos de los que se podría esperar que preguntaran por la utilidad de la literatura. La lacónica respuesta que Gautier tiene preparada se anticipa en el fondo a las posteriores formulaciones de esta misma teoría del arte: la utilidad del arte consiste en ser bello; bello como las flores, los olores, los pájaros, como todo lo que el hombre no puede aprovechar para fines económicos. Además, el razonamiento de Gautier también es notable por el hecho de comparar las obras de arte con las flores y los pájaros, es decir, con cosas naturales. Con ello se insinúa la idea de que también los poemas y los cuadros son, en cierto modo, productos naturales, y no artefactos —una peculiar contradicción respecto a la estética de la distancia de la naturaleza, que insiste normalmente en la autonomía del arte.

Aunque Gautier defendía sin restricciones el principio del arte por el arte, sólo sus opiniones —y esto no debe olvidarse—, al igual que las máximas de sus coetáneos, todavía no son en modo alguno testimonios de un esteticismo provocador. Como mejor se ve la diferencia entre la adhesión a la absoluta autonomía del arte y un esteticismo radical, es llamando de una postura defensiva a la otra ofensiva. En efecto, en la época del romanticismo y en las décadas inmediatamente posteriores lo más importante era mantener la posición alcanzada por la emancipación social del artista y proteger el terreno del arte contra la intervención estandarizadora de las instituciones sociales, independientemente de que se tratara de requisitos y preceptos dentro del espíritu de la política conservadora o de prácticas puramente comerciales de los editores. El camino del arte por el arte hacia el esteticismo se recorre más tarde, cuando ya no se trata de conseguir la independencia del arte, sino más bien de proclamar su supremacía. Por esta razón, sería erróneo adjudicar al esteticismo los esfuerzos críticos de Gautier y Baudelaire.

La postura de rechazo de Gautier con respecto a los defensores de un pragmatismo social o material puede verse claramente en los argumentos del prólogo a *Mademoiselle de Maupin.* En opinión del autor, había que proteger al arte de la «doctrina de la utilidad» de los críticos moralistas, esos periodistas que a cada libro se preguntan cómo podría utilizarse «para la educación moral y la prosperidad de la clase numéricamente más grande y más pobre». El arte y la civilización son dos cosas distintas, pues «un libro no proporciona una sopa de carne, una novela no es un par de botas sin costuras, un soneto no es una bomba en continuo funcionamiento, y un drama no es un tren». Gautier de hecho pone el dedo en la llaga de todo modo de observación rigurosamente utilitario, cuando plantea la pregunta de dónde está la frontera entre las cosas «útiles» y las «inútiles». El que se apoya siempre en el criterio de la utilidad o de lo aprovechable se enreda en innumerables contradicciones. Sin duda, se puede considerar al hombre como medida de todas las cosas, pero también las necesidades del hombre con casi siempre relativizables, dependientes de las condiciones en que vive, del entorno



Honoré de Balzac y Théophile Gautier, uno a cada lado del actor dramático Frédérick Lemaître (como Pierrefitte). Acuarela de Théophile Gautier, 1840. Colección privada.

que lo abriga y de sus circunstancias históricas. Las ideas de la necesidad, el estándar y el lujo están condicionadas por la historia, por el contexto civilizador. Una lista de las cosas absolutamente útiles reduciría el mundo —argumenta Gautier— a algunos comestibles, a la ropa imprescindible y a una morada, es decir, a las mínimas condiciones para la reproducción elemental de la vida humana. Entonces se toma la propia vida como algo legítimo a priori, pero al tiempo se la degrada, ya que un funcionalismo verdaderamente consecuente nos llevaría únicamente a reconocer la mera existencia física. La habitación más útil de la casa sería entonces el cuarto de baño. Pero si se reducen todos los fenómenos de la vida a la naturaleza, la clasificación de las cosas según el principio de utilidad resultaría bastante discutible. Porque ¿cómo se puede determinar qué experiencias pertenecen al terreno de las cosas útiles? No menos contradictoria es la opinión que sin duda profesaba Gautier, aunque no la mencionara expresamente: que lo importante es juzgar la utilidad desde el punto de vista del progreso económico y, sobre todo, industrial. Sin embargo, si se tiene en cuenta que el desarrollo de la producción industrial está, en su mayor parte, al servicio de la fabricación de artículos que abarcan desde las necesidades elementales hasta el terreno del lujo, se verá claramente lo elástico que resulta el concepto de utilidad.

No obstante, ya en Gautier y en algunos de sus contemporáneos se reconoce dónde han de buscarse las raíces del posterior esteticismo militante: en el rechazo, incluso el odio, del despiadado interés por la explotación de la burguesía mercantil e industrial, conforme a cuyos valores, como dice sarcásticamente Gautier, el inventor de la mostaza se clasificaría delante de Miguel Ángel. «Yo [...] soy, en cambio, de ésos para los que lo superficial es necesario, y mi amor hacia las cosas y las personas aumenta en relación inversa a los servicios que me prestan. Prefiero mil veces una vasija china adornada con dragones y mandarines, de la que no obtengo ningún provecho, a determinado recipiente útil para mí [...]. Renunciaría de todo corazón a mis derechos como francés y ciudadano del estado, para ver un cuadro auténtico de Rafael o también una hermosa mujer desnuda» *(op. cit.)*. La apología del arte se convierte aquí en una agresión que no se debería tomar al pie de la letra, cuyo sentido se agota probablemente en el intento de herir al burgués filisteo en su punto sensible. El burgués es así contrapuesto al dandi (cuyo bienestar e independencia material constituye, por cierto, una premisa no sometida a discusión), ese moderno epicúreo que parece cultivado precisamente porque «no hace nada o porque fuma su pipa o su cigarro puro con atención crítica» *(op. cit.)*.

Que las invectivas más o menos irónicas de los dandis no tienen que responder a una fe incondicional en los valores estéticos, es algo que puede comprobarse fácilmente. De ello Heinrich Heine da especial testimonio, al que en verdad no se le puede reprochar un esteticismo de carácter apolítico. El poeta ale-

mán, que después de la revolución de julio eligió París como lugar de residencia, tenía poco en común con su contemporáneo francés en materia de arte y de política, y, sin embargo, entre sus apuntes aforísticos de los años de París se encuentran ciertas notas que están llenas del mismo rechazo profundo de la ideología burguesa en economía y política que las manifestaciones de Gautier, Baudelaire o Flaubert. En la vida práctica la igualdad puede ser necesaria y deseable, pero en «el mundo de los poetas el "tiers état" no es útil, sino perjudicial» *(Sämtliche Werke: Obras completas).* Heine habla incluso del «odio democrático hacia la poesía», lo cual es una manifestación sorprendente en un autor que concibió gran parte de su obra como una contribución para combatir el pensamiento conservador y la práctica restauradora en cuestiones sociales. Sin embargo, su texto también revela qué connotaciones sirven de base a ese concepto de democracia: «[...] el parnaso será allanado, nivelado y macadamizado, y donde antes se encaramaba el poeta ocioso y escuchaba a los ruiseñores, pronto habrá una llana carretera y un tren cuya caldera de vapor relinchará al pasar a gran velocidad, junto a la sociedad ajetreada» *(op. cit.).* La democracia, que aquí significa el imperio del utilitarismo, pondrá fin a la literatura, pues dará lugar a «la libertad e igualdad de estilo», según critica Heine *(op. cit.).* Las máximas de la Revolución Francesa orientadas a la poesía le parecen un horror, ya que ve en su aplicación a la creación intelectual una amenaza contra aquellas prerrogativas que el artista debe precisamente a la era burguesa. A pesar de que en Heine no cabe hablar expresamente de arte por el arte, no hay duda de que sus sarcasmos contra los «prosaísmos» de la futura sociedad masificada están basados en una idea de cuño romántico del aura del poeta y la libertad en el arte. El defensor de un concepto burgués de libertad, que va incluso más allá de los principios burgueses, reivindica provocativamente para el artista la designación de «aristócrata» en el sentido de aristócrata del espíritu. Puesto que Heine sabía por propia experiencia que el canto del amor era considerado por algunos críticos «comprometidos» como poesía casquivana, defendía las tendencias apolíticas del aristócrata poético contra la «furia democrática» desatada contra aquellos que se atrevían a dar prioridad a la rosa frente a la «patata democrática que alimenta al pueblo» *(op. cit.).* Este no declarado arte por el arte está vinculado en Heine —como en sus contemporáneos— no a la idea del dominio de una clase social de espíritu aristocrático (como en los círculos de esteticistas radicales de algunas décadas después), sino únicamente a la exigencia de que el arte sea reconocido como reserva de una especial sensibilidad y espiritualidad.

La misma fuente de odio también puede reconocerse en Gustave Flaubert, quien en sus cartas a menudo se lamenta de lo insoportable que resulta la vida en una civilización tan fea y mercantilista. El novelista francés no extrae todavía todas las consecuencias del culto a la belleza, es decir, no «ideologiza» todavía la consagración al arte, a pesar de que en algunas de sus confesiones privadas, condicionado sin duda por el ambiente, se halle ya muy cercano a esa actitud. Su odio hacia el entorno burgués le lleva a lamentarse —en una carta a Louise Colet del 4 de septiembre de 1852— por no haber vivido en la corte de Luis XIV o en la época de Ronsard o en los lejanos tiempos de Pericles «para comer con Aspasia, que llevaba una corona de violetas y cantaba versos entre blancas paredes de mármol» *(Cartas).* De ahí que Flaubert sólo pueda imaginarse la literatura moderna y la creación artística del futuro inmediato en contraposición con la opinión y el gusto reinantes, sobre todo en lo que respecta al abismo entre la estética y la política. Suena así como una paráfrasis de Heine, cuando el autor de *Salammbô* (1862) opina en la misma carta: «Los republicanos de todos los matices me dan la impresión de ser los doctrinarios más furibundos del mundo, que sueñan con organizaciones, le-

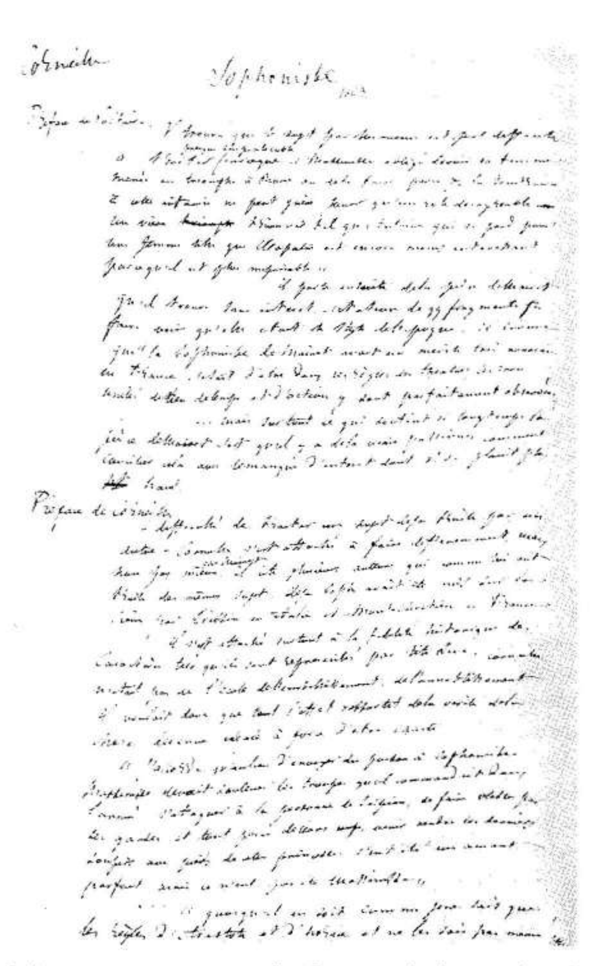


Heinrich Heine «sepultado entre almohadones». Dibujo de Charles Gleyre, hacia 1850. Colección privada.

gislaciones y, en fin, una sociedad similar a la de un convento.» Leyendo entre líneas, se trata del mismo miedo a una sociedad en la que dominarían plenamente aquellos rasgos que ya formaban parte de las experiencias cotidianas del autor: por un lado, el rechazo —ajeno al arte y todavía en la tradición del puritanismo burgués— de los valores carentes de finalidad inmediata; por otro lado, la pasión —particularmente extendida entre las clases de nuevos ricos— por el oropel, el entretenimiento trivial y la cursilería. En cualquier caso, resulta decisiva la convicción, expresada por Flaubert en numerosas ocasiones, de que el artista moderno no siente el menor impulso de identificarse con la totalidad de la sociedad, de prestarle un servicio o incluso de ensalzarla, como ocurría a menudo en el pasado. El artista se convierte en «lo distinto», en el moderno ermitaño o el *outsider* que adopta una actitud de protesta —en las diferentes modalidades antiburguesas que mostraría a finales de siglo Thomas Mann en sus novelas.

Es significativo que Flaubert no hable de esteticismo, sino de «misticismo estético», actitud que considera la suya propia. «Si no sentimos ninguna clase de estímulo a través de los demás, si el mundo exterior nos repugna, nos enerva, nos corrompe y embota, los hombres honrados y sensibles están obligados a buscar en cualquier parte de sí mismos un lugar más puro en el que vivir. Si la sociedad continúa con su rumbo actual, creo que veremos nuevos místicos como siempre los ha habido en las épocas oscuras» *(op. cit.)*. Sin embargo, añade el autor, será una mística, una concentración del alma, a la que le faltará la base teológica. En una época sin certidumbre religiosa, uno se entregará en cuerpo y alma a la sensualidad, a la «carne», otro se abandonará al estudio de las religiones antiguas, y otro, en fin, consagrará al arte su existencia: «La humanidad, al igual que el pueblo de los judíos del desierto, adorará todos los ídolos posibles» *(op. cit.)*. Flaubert considera, pues, que el arte cuenta también entre los ídolos, lo cual demuestra que este fanático del arte y artista de la lengua, a quien a menudo le costaba un día entero escribir una página de prosa, no opinaba en modo alguno que los valores estéticos fueran magnitudes absolutas no relativizables en el conjunto de nuestras experiencias. Así define el arte no como última instancia, sino como refugio, como asilo del alma en un mundo vaciado de sentido, donde al ajetreo de los banqueros y comerciantes se opone la «vita contemplativa» del artista y el filósofo. Arthur Schopenhauer no aparece nunca mencionado en las cartas de Flaubert; no obstante, se reconoce con suficiente claridad cierto parentesco ideológico con su contemporáneo alemán mayor que él. (Pocos años después de la muerte del novelista, en 1886, la revista parisina *Le Décadent* describiría su época como una «civilisation schopenhaueresque».)

Flaubert es en efecto comparable con los idealistas pesimistas también en que la enemistad que sentía hacia su época tenía origen menos en un análisis crítico-social de las circunstancias que en su tendencia a pensar tipológicamente y a contraponer como tipo el eterno pequeño burgués al hombre intelectual. La tontería y estupidez le parecían algo inextirpable y supratemporal —en la política no menos que en las convenciones de la vida cotidiana—. Su pesimismo se alimentaba, por ejemplo, de la opinión de que la democracia al fin y al cabo sólo servía para entontecer también a los trabajadores, es decir, para enseñarles la seudocultura burguesa. Y también la opinión de que la masa es siempre idiota podría proceder de Schopenhauer. El burgués se convierte así en un tipo, el representante de una mentalidad de la que el artista ha de apartarse tan decididamente como pueda. Marianne Kesting tiene razón cuando observa que Flaubert acuñó un concepto completamente nuevo del burgués, un concepto menos determinado por su clase que por su actitud intelectual: «En la época de



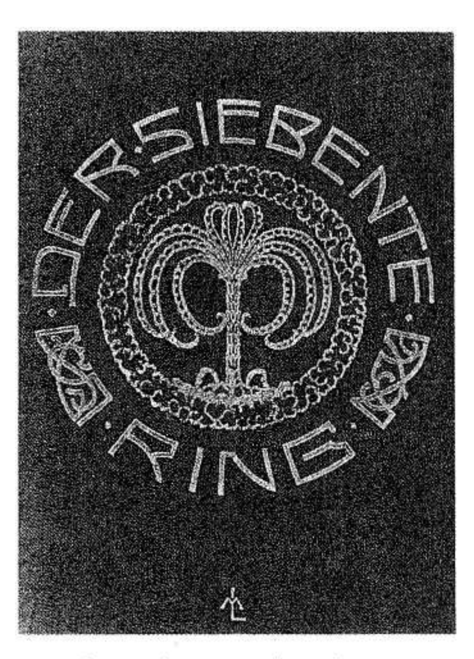
Polémica estético-mística de Gustave Flaubert, sobre el tema de Sofonisba, contra Corneille y Voltaire. Página del íncipit del manuscrito autógrafo. Bonn, Auktionshaus K. Meuschel.

la industrialización y de la igualdad democrática Flaubert consideraba superada la diferenciación de cada una de las clases» *(Vermessung des Labyrinths: Medición del laberinto).* Con ideas de este tipo el gran escritor francés es una figura clave en las polémicas culturales de la época. Resulta fácil reconocer cuántas de sus ideas están presentes en los ensayos literarios y crítico-culturales de finales de siglo, aunque no siempre haya que suponer su repercusión e influencia directas. Las extremas tensiones entre la sociedad y el artista –que no depende de nadie– ya aparecen claramente en el autor de *Madame Bovary* (1857): el aislamiento, la fama siempre amenazada de peligro, el orgullo por despecho, el apasionado afán de trabajo del solitario. Con su creencia en una élite intelectual y artística Flaubert allanaría el camino al esteticismo; con su contraposición tipológica entre el artista y el burgués anticipó un tema central de Thomas Mann. Sin embargo, una comparación con el narrador alemán pone en evidencia la amarga seriedad con que se tomaban los franceses de la generación de Flaubert y Mallarmé el arte por el arte. De la irónica libertad con que el autor de *Tonio Kröger* (1903) trataba de reconciliar la forma de vida «artística» con la «burguesa», no hay ni rastro en Flaubert. La decepción elevada a odio y la ironía se excluían así recíprocamente. Muy estrecho es, en cambio, el parentesco entre los fanáticos rigurosos del arte y el irónico relativista, si se elige como punto de comparación la oculta relación entre la aplicación burguesa y la ética del trabajo del artista, es decir, la relación entre «burguesía y "l'art pour l'art"», por utilizar la expresión acuñada por el joven Lukács. En el ensayo sobre Storm del volumen *Die Seele und die Formen (El alma y las formas,* 1911) se compara el abnegado trabajo de los narradores del siglo XIX con la laboriosidad del artesano, si bien la actitud de Flaubert se considera diferente a la de Keller o Storm: La relación del francés con la ética artesana la denomina Lukács «sentimental» (en el sentido que da Schiller a esta palabra), mientras que la de los autores alemanes la considera «ingenua», es decir, firme y arraigada en una viva tradición. También Arnold Hauser ve en la «burguesía» de Flaubert una expresión de su rechazo del libertinismo bohemio de algunos románticos. «Pero el modo de ser burgués de Flaubert se manifiesta ante todo en su forma de trabajar, en su disciplina de trabajo, en su rechazo de la ausencia de compromiso de la creación "genial".». Así, cita las palabras de Goethe sobre la «exigencia del día» y se propone el deber de ejercer la escritura como profesión burguesa reglamentada, independiente de la gana o la desgana, de la inspiración o el estado de ánimo. Su lucha monomaníaca por la forma perfecta y su esteticismo objetivo tienen su origen en esta concepción artesano-burguesa de la creación artística» (A. Hauser: *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur: Historia social del arte y la literatura).* También aquí nos vemos precisados a establecer una comparación con Thomas Mann, con su interpretación claramente burguesa de la disciplina del escritor tanto en sentido físico como intelectual, actitud que responde al convencimiento de que el artista ya está marcado de por sí por una sensibilidad angustiosamente refinada, por el bohemio que lleva dentro, de modo que no es necesario que además se manifieste como un *outsider* a través de un desenfreno exhibido exteriormente de manera ostensible. En Flaubert, que nunca llegó a desempeñar el distanciado papel de Thomas Mann, la vida del artista y del rentista se caracteriza por una dolorosa guerra de dos frentes: contra el burgués y contra el hombre vulgar y ocioso de chaqueta de terciopelo. En lo que respecta a la ética del trabajo, no es extraño que el orgullo del artista exija el reconocimiento de la autonomía y dignidad de su trabajo. El resultado de su abnegado esfuerzo, y la belleza de la prosa poética es contemplado por Flaubert como algo moral en sí: «La moral del arte consiste en su belleza», escribía en diciembre de 1856, tras la primera impresión de *Madame Bovary,* a Louis Bonenfant *(Cartas).* Añadiendo en la misma carta que valora más el estilo que la verdad. Pero la correspondencia, que ilustra la historia del origen de la novela y de sus primeros efectos, se muestra al mismo tiempo como testimonio de su exigencia de conferir a la creación literaria no sólo la belleza, sino también la fuerza del conocimiento. Forma parte de las paradojas de la moderna historia de la literatura el hecho de que se manifieste en un solo autor tanto el anhelo de una «prosa absoluta» que opera con efectos puramente estilísticos a través de la sensualidad de la lengua, como el convencimiento de que el futuro de la literatura se caracterizará cada vez más por una objetividad en cierto modo científica y por una función estimuladora del conocimiento. El personal apasionamiento que destaca en las manifestaciones de Flaubert acerca de la dignidad de la creación artística se encuentra basado por igual en ambas tendencias.

La teoría del esteticismo en Francia y Alemania

El giro hacia el auténtico esteticismo lo dieron los autores de la generación siguiente, los cuales, nacidos en los años cuarenta y cincuenta, estaban marcados por un horizonte de experiencias que se caracterizaba principalmente por las repercusiones de los acontecimientos históricos posteriores a 1848-49 y 1870-71. En la cultura literaria francesa contarán entre los protagonistas de esta orientación ante todo Stéphane Mallarmé y, si bien de manera diferente, Jo-

ris Karl Huysmans. Mallarmé, los datos de cuya vida coinciden casi año por año con los de Nietzsche, refuta por lo demás con su creación, que comienza en los sesenta, la equivocada, aunque extendida, opinión de que el simbolismo es una reacción al naturalismo que no empieza hasta dos décadas más tarde. En Alemania, Stefan George es el máximo representante de las interpretaciones esteticistas, encarnando de un modo personal —como un Mallarmé de Alemania— la parcial unidad de esteticismo y simbolismo, visión del mundo y visión poética. Sin embargo, en la literatura alemana, George no sería más que un fenómeno relativamente aislado, y lo mismo cabe decir si se consideran sus relaciones con la modernidad vienesa encarnada en la figura de Hugo von Hofmannsthal, pues si bien el poeta austriaco mostró al comienzo tendencias esteticistas (y trató sobre todo la idolatría de la belleza como motivo literario), sin embargo, reveló desde un principio una sensibilidad moralista muy peculiar respecto a la idea de la absoluteidad estética. En este sentido son especialmente significativas sus dudas respecto a Wilde, con lo que queda mencionado el nombre del principal representante del culto al arte y la belleza en Inglaterra, el cual constituye a su vez una de las figuras clave del «fin de siècle» europeo. De una forma similarmente extrema, que en ocasiones abarca vida y obra, apareció el esteticismo en Italia, con Gabriele d'Annunzio, en quien, sin embargo, no presentará esos rasgos sardónicos-lúdicos propios de Oscar Wilde, sino en su caso claramente patéticos. Y una orientación más aferrada a la concepción del universo que a los aspectos lúdicos apareció también en la literatura rusa, cuyas tradiciones, en parte místicas y esotéricas, desembocaron en la «decadencia» de finales de siglo (con Valeri Briussov, entre otros).



El séptimo volumen de poemas de Stefan George. Portada de la primera edición publicada en Berlín en 1907, según diseño de Melchior Lechter. Marbach am Neckar, Schiller-Nationalmuseum und Deutsches Literaturarchiv.

Mientras que desde el punto de vista estilístico y poético la línea evolutiva de la poesía francesa transcurre lógicamente de Baudelaire a Mallarmé, en lo que respecta a la filosofía del arte se da una imagen algo diferente. Las consecuencias esteticistas las extrae mucho más unívocamente que Baudelaire uno de los parnasianos, Charles Leconte de Lisle, cuya entrada triunfal en la literatura en 1852 tuvo lugar con el volumen de poesías *Poèmes antiques (Poemas de la Antigüedad)*. En el prólogo (un lugar apreciado por numerosos autores de la época para las explicaciones teóricas) con el que dota la colección *Les poètes contemporains (Los poetas contemporáneos,* 1864) formulaba ya, como poeta célebre de una nueva orientación histórica, ideas que le acreditan como pionero de una visión del mundo rigurosamente estética.

«El mundo de lo bello, único terreno del arte», dice allí, «es un mundo infinito que no puede tener ninguna clase de contacto con ninguna otra esfera de ideas inferior. La belleza no es sierva de la verdad, pues contiene en sí misma una verdad tanto divina como humana. Es la cumbre común, el final objetivo de los caminos del espíritu. Todo el resto se mueve en el torbellino de las apariencias engañosas». Lo bello artístico, por utilizar un término de la estética de entonces, es declarado cumbre y objetivo final de la vida espiritual; de este modo, el esteticismo de finales de siglo adquiere una base filosóficamente fundamentada. El idealismo estético del poeta francés, que contrapone el sentido duradero de la obra de arte a la fugacidad de una apariencia engañosa (la realidad), se apoya —consciente o inconscientemente— en la metafísica del arte de Schopenhauer, pero no en la interpretación del arte de Hegel, su antípoda, el cual opinaba que el arte había dejado de desempeñar en la historia espiritual de la humanidad su papel tan destacado en otro tiempo. En la vida cultural europea de finales del siglo XIX, al expresar los admiradores del arte su resistencia al positivismo científico-natural y a la ideología burguesa progresista, coinciden objetivamente con la filosofía del quietismo, es decir, rebaten al mismo tiempo, con su lucha contra las tendencias materialistas, al idealista Hegel: un ejemplo de la maraña de contradicciones de las corrientes ideológicas de la época.

También Leconte de Lisle alude en su prólogo de 1864 al problema de la relación entre arte y moral, ahondando en la tesis del peso moral de la obra de arte, cuando explica que un producto estético que no alcanza la perfección supone una especie de trai-

ción, o lo que es peor, una mala acción, un atentado contra la moral. Pues «el talento de un gran artista consiste en su valor moral. [...] Es capaz de ver a simple vista más y con mayor altura y profundidad que todos, porque contempla el ideal a través de la belleza visible, lo condensa y lo encierra en la palabra justa, la precisa, la únicamente válida» *(op. cit.)*. Igual de notable es la franqueza con que Leconte de Lisle profesa el principio del exclusivismo. Puesto que el arte, y particularmente la poesía, presupone una sensibilidad y una formación intelectual específicas, constituye, en su opinión, un craso error que en cuestiones artísticas se haga valer el estúpido principio de la igualdad. Los «grupos multitudinarios» no tienen capacidad de juicio, y por esta deficiencia se explica la repugnancia instintiva que siente la multitud por el arte. Apenas es comprobable en qué medida cabe hablar de una influencia de Schopenhauer sobre Leconte de Lisle; sin embargo, llama la atención que también aquí se tenga la impresión de estar oyendo la voz del filósofo de Francfort. Pero la cuestión de cómo ha de imaginarse la situación del arte en una sociedad en transformación no resulta zanjada por el portavoz de los parnasianos. En lo que se refiere a su situación a mediados de siglo, la opinión tan lacónica como sincera del autor es muy clara: «El arte, que se hace realidad de manera prodigiosa, intensa y absoluta en la poesía, es un lujo intelectual sólo accesible a unos pocos» *(op. cit.)*.

También en este contexto hay que citar el pensamiento de Flaubert, expresado una vez más en una carta, pues su correspondencia constituye una fuente inagotable para la historia de la literatura y la cultura del siglo XIX. La destinataria de la carta escrita en 1873 es la madre de Guy de Maupassant, y el asunto de la carta son los intentos literarios del hijo, elogiados y equiparados a las publicaciones de los parnasianos. La observación, con ello relacionada, sobre la situación del artista en ese momento parece un desarrollo de las máximas del parnasiano y demuestra que el rechazo de la realidad social contemporánea y la consagración al arte del último Flaubert habían aumentado aún más. «Lo más importante en este mundo es mantener el alma en una región elevada, muy lejos de ese cieno burgués y democrático. Cultivar el arte produce cierto orgullo, y así uno nunca se cansa de ello. Esa es mi moral» *(Cartas)*. No se debe pasar por alto que Flaubert señala en el mismo lugar, entre las características del arte moderno más significativo, la originalidad de la obra creativa, criterio que poseía plena validez al menos desde el romanticismo, pero que fue de una especial importancia sobre todo en el ámbito del esteticismo. Con respecto al joven Maupassant dice después: «Con el tiempo adquirirá originalidad y una forma individual de ver y de sentir (en esto consiste todo); poco importa el éxito, el resultado» *(op. cit.)*. En lo que se refiere a la obra, al producto artístico original, el éxito, es decir, el reconocimiento por un público amplio, posee poco peso. También esta idea entroncaba de forma aún más radical con las ideas principales del esteticismo, respaldada sobre todo por la poética simbolista, del mismo modo que el ámbito de la poesía del parnasianismo preparó el camino del esteticismo a través del culto a la vida bella y amoral.

La teoría de la prioridad de los valores estéticos se hace verdaderamente radical cuando la producción de lo bello, de la obra de arte, aparece vinculada a la exigencia de evitar toda comunidad entre el uso vulgar y el uso artístico de la lengua. De este modo, el abismo entre el arte y la comunicación extraartística se agranda de un modo que, por ejemplo, en Flaubert, que por completo se atiene a la unidad de lo escrito y sus funciones, no se reconoce, pues este giro no se dio en efecto hasta la generación de Mallarmé. Los primeros testimonios proceden, sin embargo, de principios de los sesenta, de la época de los inicios de una teoría poética simbolista. La estética programática muestra, por lo demás, lo muy estrechas que eran las relaciones entre las concepciones esteticistas, por una parte, y los teoremas del simbolismo, por otra: se trata de una relación de mutuo apoyo en la que, sin embargo, hay que tener en cuenta que la orientación literaria, el simbolismo, no incluía en todos los casos una profesión de esteticismo, del mismo modo que algunos estetas militantes no se declaraban partidarios de la poética simbolista, es decir, el esoterismo y musicalidad de la lengua.

Si se leen los artículos del joven Mallarmé, pronto se advierte que la idea del arte por el arte, ya entonces, se empareja con una interpretación del arte exclusivista y esotérica, no en los años ochenta, cuando los tópicos «decadencia» y «simbolismo» animaban los círculos de artistas. El tardío manifiesto del sim-



Stéphane Mallarmé. Pintura de Edouard Manet, 1876. París, Musée National du Louvre.

bolismo, publicado en París en 1886, así como la sensación que causaban en la opinión pública algunos incidentes y escritos de Oscar Wilde o un libro como *Entartung (Degeneración,* 1892), de Max Nordau, produjeron la engañosa impresión de que la provocativa doctrina de los «estetas puros» era una reacción recién creada frente al naturalismo, cuando se trataba en realidad de una continuación y exacerbación del arte por el arte, del mismo modo que el naturalismo consistía en una continuación, llevada hasta el extremo, de los principios del empirismo literario (realismo) o de la teoría positivista de naturaleza y sociedad.

Como manifiesto de una rigurosa separación entre el arte y la vida, en beneficio del arte, puede valer el artículo de Mallarmé *Hérésies artistiques. L'art pour tous (Herejías artísticas. El arte para todos,* 1862). Las interpretaciones del romanticismo, sobre todo el alemán, aparecen aquí nuevamente formuladas, constituyendo su centro la exigencia de exclusivismo para el arte, no ya la mera igualdad de sus derechos. El título *El arte para todos* tiene naturalmente un sentido irónico, pues el arte verdadero, en opinión del joven poeta, ha de guardar una distancia decisiva respecto del gran público. La masa puede leer escritos instructivos, pero no se le debe permitir acercarse al terreno del arte, pues podría «ensuciar nuestro arte poético». En este sentido también llama la atención la siguiente exhortación: «Oh, poetas, siempre tan orgullosos; sedlo más: haceos despectivos.» Considerando la hierática exigencia —no razonada, sino sólo axiomáticamente planteada— de poetas y artistas, parece comprensible que Mallarmé lamentara especialmente la particularidad de que la literatura no hubiera encontrado hasta el momento la posibilidad de defenderse de la vulgaridad lingüística cotidiana. Según él, ya la idea de que *Las flores del mal,* de Baudelaire, estén impresas con los mismos caracteres que un artículo periodístico o que las simplezas de un escritor de entretenimiento, produce malestar. Lo que Mallarmé entiende por arte auténtico lo separa radicalmente de las formas de entretenimiento e información determinadas por una finalidad. El verdadero arte es para él un acontecimiento rodeado de una aura casi sacral, al que hay que proteger de todo tipo de profanación. «Todo lo sagrado y cuanto quiere permanecer sagrado se rodea de misterio. Las religiones se escudan tras misterios que únicamente se revelan al elegido: el arte tiene los suyos» *(op. cit.).* La belleza como misterio se corresponde aquí con la idea del poeta como sacerdote (no en el sentido de un padre espiritual, sino más bien de un mago inaccesible, como el de algunos cultos exóticos o el de la antigüedad). También cabe la comparación con las ceremonias de culto cuando Mallarmé habla del problema del recurso poético. Del mismo modo que el sacerdote se vale en algunos ritos de un lenguaje incomprensible para la comunidad, así también el poeta que accede a esta comprensión intenta configurar su idioma de manera que se perciba una distancia entre los elegidos, sensibles a la belleza superior, y las masas abúlicas.

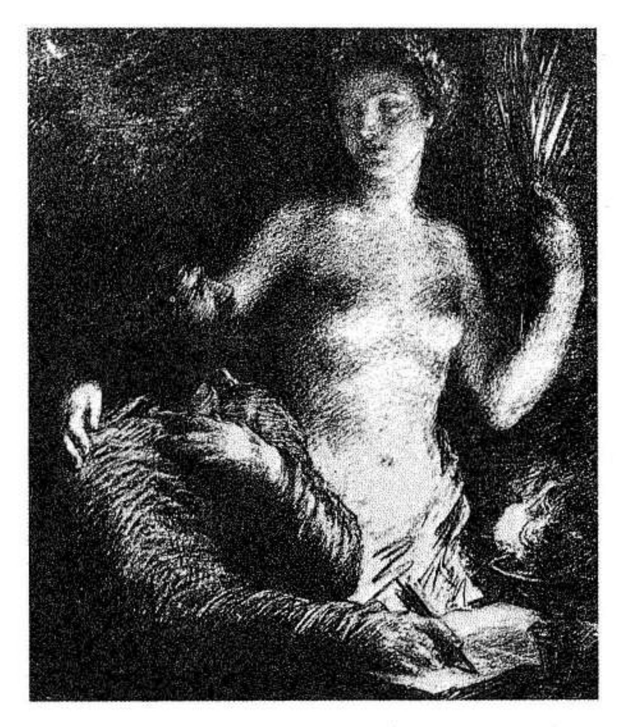
Es significativo que las palabras empleadas por Mallarmé en este texto (por ejemplo, «lenguaje inmaculado», «fórmulas hieráticas», «misterio») o las comparaciones (entre la poesía y los misales antiguos o los jeroglíficos de los papiros conservados en buen estado) se convirtieran en tópicos del esteticismo, tanto en Huysmans como en George. Dichas relaciones las explica, por ejemplo, George en su *Lobrede auf Mallarmé (Panegírico de Mallarmé),* que apareció en 1893 en la revista por él fundada, *Blätter für die Kunst* (1892-1919). También ahí se habla de exorcismos y de rezos, así como de los escritos esotéricos de los bizantinos y de los pueblos latinos del bajo imperio, con la intención de hacer reconocible el espíritu de la nueva poesía y sus «sonoras tinieblas». La decisiva frase, en la peculiar dicción y ortografía de George, no deja lugar a dudas de que no sólo se trata de una estética de la distancia de la naturaleza, sino también de una poética de la distancia del público. «A todo artista verdadero le ha acometido alguna vez el ansia de expresarse en un lenguaje del que jamás se servirían las masas profanas, o de colocar las palabras de manera que sólo el iniciado reconociera su sublime disposición» *(Tage und Taten: Días y hechos).*

Mallarmé lamenta la circunstancia de que precisamente la poesía, a la que denomina la mayor de las artes, sea la menos exclusivista debido a su material. Puesto que el lenguaje pertenece a todos, existe el convencimiento generalizado de que todo el mundo puede tener un criterio sobre literatura. El autor mira con envidia la música y las artes plásticas, tipos de arte cuyos signos o «lenguajes» requieren una práctica y unas condiciones previas especiales, y subrayan, por tanto, las diferencias del grado de sensibilidad o de talento. Particularmente la música es para él, como para la mayoría de los representantes de una poesía exclusivista, totalmente paradigmática: así la considera como un movimiento sin finalidad, como un juego sublime, al tiempo que como acción que se puede entender íntegramente como arte, por cuanto es amimética, es decir, no interpretable como información sobre las experiencias con la realidad extraartística. El lenguaje «puro», totalmente autónomo y abstracto, de la música, se convierte en el modelo inalcanzable de la «poésie pure». Con esta apreciación de la música, los modernistas de final de siglo se hallan inequívocamente en la línea del romanticismo alemán; piénsese, si no, en Wackenroder, Tieck, Novalis e incluso en Schopenhauer. Sin embargo, no renuncian a otorgar a la poesía el rango superior entre las artes, mientras que en la jerarquía romántica de los géneros artísticos la cúspide le correspondía a la música.

Las interpretaciones de Mallarmé, George y sus discípulos se diferencian de la tradición de épocas an-

teriores también en que, en el seno de la literatura o del arte de la lengua, asignan a la lírica y no al drama el puesto más alto, al cual con Aristóteles, aunque también en la época moderna —tanto por parte de Hegel como de Schopenhauer—, se adjudicaba el rango superior entre los géneros literarios. Únicamente el poema, tanto en verso como en prosa, satisface plenamente —en la medida en que eso sea posible en un texto construido en lenguaje natural— las exigencias de un uso de la lengua exclusivista y puramente estético: está, en efecto, destinado a la recepción individual en momentos de máxima y rara intimidad. El drama es cuestionado por el solo hecho de consistir en una obra destinada a ser representada. Naturalmente, la forma de representación y recepción colectiva es un fenómeno mucho más condicionado por la sociedad, y también desde el punto de vista temático el drama se contradice con la idea de un acontecimiento puramente estético. En los aforismos, es decir, en las máximas sobre poesía y concepción del universo de *Blätter für die Kunst,* no escritos por George, pero inspirados por él, se habla con frecuencia de cada uno de los géneros; así ocurre, por ejemplo, en una observación sobre el drama (VIII época, 1909), donde la moderna y burguesa obra teatral es considerada como «la expresión de un mundo incompleto, arruinado y miserable» (citado según *Der George-Kreis: El círculo de George).* Como posible alternativa, aunque no desarrollada todavía, se menciona el misterio, que debería aparecer como nueva forma artística, independiente de la actividad teatral habitual. Es posible que el autor pensara en obras al estilo del drama poético de Maeterlinck y Hofmannstahl. Además se sobrentiende que la novela, particularmente la denominada de entretenimiento, pero también la de crítica o reforma social, es rechazada (si bien Mallarmé tributa elogios a la fuerza de expresión de algunos pasajes de Zola). En *Blätter für die Kunst* (II época, 1894) se dice, por ejemplo, lacónicamente: «Hoy se confunde el arte (literatura) con la información (reportaje), género este último al que pertenece la mayoría de nuestras narraciones (las denominadas novelas)» *(op. cit.).*

Si se comparan las manifestaciones de los círculos de París y Berlín (o Munich), también se ve que, junto con los principios de la distancia de la naturaleza y el exclusivismo de espíritu aristocrático, se atribuye una importancia considerable al principio de innovación artística. Ya en el primer año de la revista de George, uno de los aforismos se declara categóricamente a favor de la tesis de que lo bello y lo nuevo han de ser entendidos como unidad artística. Lo importante, se dice, no es hacer públicas ciertas «reglas y nombres de escuelas», sino sólo dirigirse contra lo viejo, lo banal y lo gastado. Se sobrentiende que esta exigencia implica una idea muy definida del lector apropiado y aficionado al arte, que es capaz de apreciar debidamente la novedad de los rasgos característicos de una obra. Acerca del tipo social de lector al que iba dirigida *Blätter für die Kunst,* ya encontramos algo significativo en la primera frase del citado aforismo: «Antes del abandono veraniego de la ciudad, solicitamos permiso a nuestros lectores...» *(op. cit.).* La actividad editorial de los simbolistas y estetas alemanes va acompañada de signos de un bienestar, del que entonces formaba parte la temporada de baños o el veraneo, y a veces también ciertos signos de una forma de vida absolutamente suntuosa.



La innovación artística inspirando al poeta. Litografía de Henri Fantin-Latour, 1895. París, Bibliothèque Nationale.

Este principio es formulado aún con mayor claridad en un aforismo del año 1894 especialmente sustancioso: «La obra de arte posee *(sic)* el deber de extraer de las personas y las cosas cualquier aspecto nuevo y desconocido, y el de exponerlo como posible» *(op. cit.).* La estética de la innovación como aspecto decisivo del principio de originalidad se remontaba, en época de George, a más de cien años. Sin embargo, desde la época del anticlasicista *Sturm und Drang* alemán, apenas si había una manifestación en la que se explicitara tan claramente que el valor artístico de una obra venía dado exclusivamente por la creación de alguna visión nueva. Lo asombroso de esta idea es la circunstancia de que esta teoría artística de la novedad se halla en abierta contradicción con el rasgo esencial del esteticismo. El pensamiento competitivo comprendido en la exigencia de novedad, es decir, de diferenciarse, responde por completo al principio de exclusivismo. Pero, por el contrario, hay otro aspecto

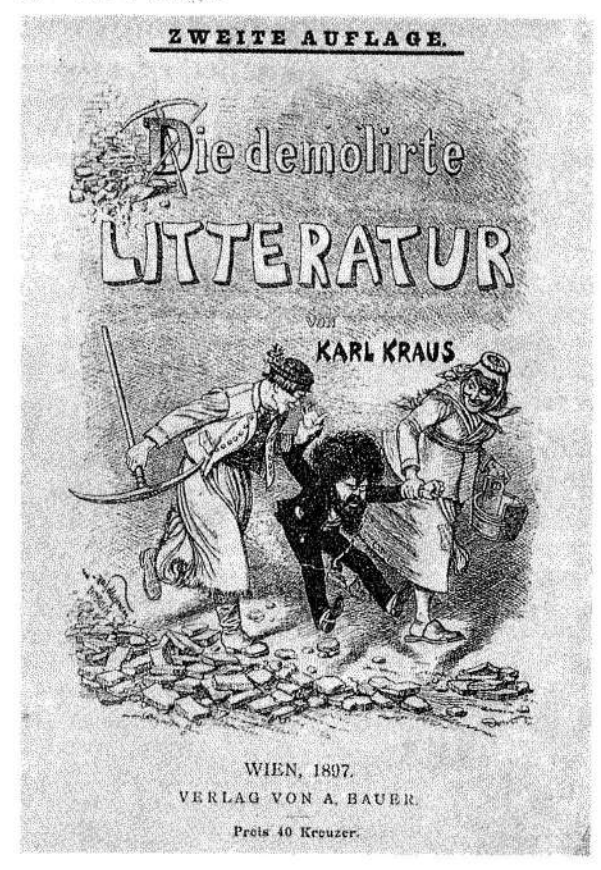
de la citada frase que apenas puede asociarse a las tendencias esteticistas: la exigencia de ver el objeto representado desde un ángulo nuevo y sorprendente, de extraer de él facetas hasta entonces desatendidas.

Si consideramos en serio esta máxima artística, resulta de ella una teoría de la creación que no asocia lo nuevo a ideas tradicionales de belleza, sino más bien vincula la novedad con la adquisición de conocimiento. El afán por destacar lo desconocido, lo desatendido, apunta, en cualquier caso, en una dirección que está muy lejos de todo lo que comúnmente se asocia al esteticismo. En el fondo, uno se podría imaginar la mencionada máxima, sin variación alguna en su formulación, como uno de los axiomas de la teoría del arte del formalismo ruso; con ella podría definirse, por tanto, un cuarto de siglo después, el concepto de distanciamiento de Wiktor Schklowski. También la asociación de los criterios de «novedad» y «valor artístico» es uno de los teoremas de los formalistas de San Petersburgo y Moscú. La comparación tiene, sin embargo, su límite en el hecho de que Stefan George, en su práctica poética, jamás observaba radicalmente el requisito de novedad, es decir, sin tener en cuenta la naturaleza de los objetos representados. En sus poemas el ansia de originalidad se ve limitada por un gusto que, si no puede llamarse convencional, sí está al menos condicionado por la tradición. Lo nuevo se manifiesta como «lo curioso», no en forma de un *shock* de conocimiento —como, por ejemplo, en los expresionistas o futuristas, a cuyos ensayos podían remontarse los teóricos de la «escuela formalista». En cualquier caso, es significativo que George se negara a sobrepasar ciertos límites en su interpretación de las cuestiones estéticas, a pesar de que, si se hubiera salido de la marca del gusto por él trazada, habría logrado, mediante sorprendentes modos de visión, precisamente la cualidad que se exige en el aforismo. Su actitud puede apreciarse en la circunstancia de no incluir en su traducción de *Las flores del mal,* de Baudelaire, un poema tan provocativo como *Une charogne (Una carroña),* poema que Rainer Maria Rilke consideraba como una de sus grandes experiencias literarias precisamente por su inusitada integración poética de lo feo y repugnante, es decir, de una visión «escandalosa» de las experiencias vitales.

En Francia la adhesión al valor artístico de la originalidad se encuentra más o menos en todos los poetas de la modernidad simbolista. A principios de los noventa, casi dos decenios después de que Rimbaud enmudeciera, Mallarmé se manifestaba al respecto en una entrevista *Sur l'evolution littéraire (Sobre la evolución literaria,* 1891); en ella también se toca la cuestión de la proclamada independencia de los trabajos poéticos. No sin tono solemne, aseguraba el autor que en su tiempo se asistía a un espectáculo probablemente único en la historia de la literatura: «[...] cada poeta interpreta en distinto sitio las canciones que le gustan, con un instrumento que sólo le pertenece a él; por vez primera en la historia los poetas ya no cantan en el coro» *(Símbolos y señales).*

No sorprende que en los ensayos y escritos programáticos de los estetas se considere la originalidad como signo de personalidad elitista, y no como un fenómeno en el que obren unos procesos sociales de carácter objetivo. Una historia del esteticismo no debería olvidar el contexto creado en el siglo XIX por las tendencias generales de estimación social de los fenómenos artísticos. El error de los estetas exclusivistas consistió en no reconocer con suficiente claridad hasta qué punto la independencia y originalidad estilística se había convertido en una categoría general de competencia social de las directrices artísticas. Así en Mallarmé se reconoce la relación subliminal entre arte, lujo y publicidad comercial al menos en un período de su vida: en 1874, cuando dirigía la revista parisina sobre lujo y modas *La dernière mode.* (Sus crónicas sobre temas que interesaban a la crema de la sociedad: teatro, viajes y gastronomía, pueden leerse en sus *Oeuvres complètes. Bibliothèque de la Pléiade.)*

En este sentido fue bien clarividente un contemporáneo de Mallarmé cuyos ensayos más interesantes están hoy olvidados por completo: el portavoz del modernismo vienés de finales de siglo, Hermann Bahr. Éste, en su artículo *Akrobaten (Acróbatas)* (en el volumen de ensayos *Die Überwindung des Naturalismus: La superación del naturalismo,* 1891), ilustra su tesis de que todos los artistas son acróbatas del siguiente modo: la ambición de literatos, músicos y pintores ya no es la de ganarse al público por el camino artístico más corto, sino la de ofrecerle algo que nunca haya existido en esa forma, porque ningún artista lo ha intentado todavía. «Lo principal y decisivo es que sea nuevo, difícil, sin precedentes, y basta que algo se considere imposible para poner todo el empeño en ello. Hoy día la obra de arte no se valora por su éxito, o por cuántas sensaciones hermosas y placenteras pueda reportar, sino por las dificultades y fatigas que implica su creación. Es un arte de malabaristas y tragasables» *(op. cit.).* Sin embargo, el rasgo algo circense de este arte moderno, metafóricamente diagnosticado por Bahr, no se refiere a la visión de los estetas, que exige la distancia; autores como George y Mallarmé evitaron rigurosamente toda pública competencia. Probablemente se refiera el escritor vienés a una tendencia inherente al arte moderno, orientado a la originalidad y la novedad sorprendentes —independientemente de si se trata de obras del simbolismo esotérico o de creaciones de otros «ismos» que, de hecho, surgen a veces con fuerte resonancia. Esta tendencia se reconoce en que un autor o grupo de autores se enfrenta de manera objetivamente competitiva a otros autores o grupos, porque el afán de originalidad establece entre las obras una clara relación de rivalidad.



Hermann Bahr como enano que se resiste frente a unas «mujerzuelas demoledoras». Portada de Hans Schliessmann —según la cubierta del «Jugend», de Munich, de marzo de 1896— para la segunda edición de un libelo, publicado en Viena en 1897, de Karl Kraus, contra la demolición del café literario vienés Griensteidl. Marbach am Neckar, Schiller-Nationalmuseum und Deutsches Literaturarchiv.

En escritos posteriores (en el volumen de ensayos *Inventur: Inventario,* 1912), Bahr atribuye este fenómeno principalmente a los mecanismos del mercado del arte y de las editoriales, es decir, a factores comerciales —consideración asombrosa, si se tiene en cuenta que entre los críticos de la época que se declaraban marxistas apenas si se encuentran consideraciones de este tipo. También los artistas, escribe Bahr, que únicamente persiguen sus propósitos y se sienten completamente independientes de los intereses extraartísticos, obedecen, en el fondo, a un principio que se desarrolló por vez primera a través de las formas económicas de la época burguesa: el principio de la mercancía. El arte es tratado, abiertamente o en secreto, como una mercancía; al menos ésa es la condición determinante de su pública aparición. También las obras de arte están cada vez más a merced de los usos del comercio de lujo; «su valor en el mercado ya no está determinado ni mucho menos por su contenido espiritual o su fuerza sensorial, sino por la afición a lo singular, lo incomparable y difícil, y de este modo el deseo de ser nuevo, la ambición de diferenciarse a cualquier precio y la manía de ser personal y único se han convertido en los motivos de desarrollo de la totalidad de las artes» *(Inventur: Inventario).*

El saber que el afán de innovación, vinculado al mismo tiempo a diferentes relaciones de competencia, es un motivo decisivo del desarrollo del arte moderno, ha de contarse sin duda entre las consideraciones verdaderamente fundamentales de la sociología del arte. Bahr se anticipa así a las tesis establecidas por la escuela de Francfort. Sin embargo, en él destaca especialmente ese marco económico, de manera que podría dar la falsa impresión de que se trata principalmente de procesos estimulados por la competencia del comercio artístico o por la táctica editorial. Pero es precisamente en las diferentes formas del esteticismo donde se puede reconocer lo grande que era el esfuerzo por limitar o eliminar incluso la influencia de las consideraciones comerciales. Por eso, además de los puntos de vista subrayados por Bahr, es necesario destacar que el desarrollo de los fenómenos competitivos en la vida de los géneros artísticos de la época moderna no está únicamente determinado por la economía —máxime cuando los movimientos existentes en el marco de la denominada vanguardia artística fueron durante mucho tiempo lo más contrario a materialmente provechosos. Tanto para los contemporáneos como para los autores, los motivos decisivos eran más bien otros: por ejemplo, el intento de erigir el principio de originalidad —convertido en axioma— en norma de general validez cultural. Esta idea de prestigio cultural se diferencia, sin embargo, esencialmente del principio de representación de la vida cultural de siglos anteriores. Mientras que entonces lo fundamental era el principio de conservación de los valores tradicionales, ahora aparece un movimiento artístico nuevo que pretende ayudar al arte a conseguir su victoria a base de combatir la tradición y toda forma de conservación. La intervención en favor de una autonomía radical del arte en las tendencias esteticistas del siglo XIX allanará el camino a las posteriores «vanguardias», mas si bien éstas observarían idéntico principio, combatieron enérgicamente por su parte el arte del «fin de siècle», ante todo con la intención de volver a suprimir la separación entre arte y vida y de vincular el experimento artístico a una nueva interpretación de un compromiso social determinante.

Cultura estética y esteticismo en Inglaterra

Cuando Flaubert hablaba con horror de la fealdad de la moderna civilización, con ello se refería a esas

siniestras casas en hilera y a esas fábricas de París y del norte de Francia, aunque también probablemente a las zonas industriales de Inglaterra, país que, como potencia económica y colonial, disfrutó durante un tiempo en el siglo XIX de un prestigio casi ilimitado. En la historia británica, la época victoriana no sólo produjo cosas consideradas por algunos críticos de la época como fermento del futuro. Con el tiempo, la realidad de la vida cotidiana industrial inglesa (sobre cuya primera fase informaba Friedrich Engels en su escrito *Die Lage der arbeitenden Klasse in England: La situación de la clase obrera en Inglaterra,* 1845) dará lugar a una reacción que en cierto modo presenta rasgos peculiares, de tal manera que se puede hablar de un cierto «esteticismo anglosajón» (Ralph-Rainer Wuthenow).

Teniendo en cuenta las repulsivas características de una civilización despiadadamente pragmática, sorprende poco que la reacción estética se hiciera a veces extrema en Inglaterra, reclamando la atención de un público más amplio que en Alemania o en la propia Francia. Pero no son sólo las características provocadoras las que determinaron el éxito de los estetas ingleses, sino también un intento —apenas reconocible en otros países— de socializar en cierto modo el esteticismo, es decir, de sustituir la práctica artística exclusivista y esotérica por una interpretación que erigiera la exigencia absoluta de belleza en modelo de toda la sociedad. Una expresión significativa de estas aspiraciones es la mirada hacia el futuro en forma de utopía novelesca o de tratado programático. Donde más claramente se manifiesta esta tendencia es en autores como Ruskin y Morris, aunque también puede encontrarse en Oscar Wilde, de tal manera que la idea generalizada del dandi con el clavel en el ojal sólo incluye los rasgos provocadores del excéntrico artista. Se puede reconocer lo contradictorio que era el esteticismo de los victorianos, entre otras cosas en que el teórico del arte y reformista social John Ruskin, que ejerció una visible influencia sobre Wilde, en sus tardías *Lectures on art (Conferencias sobre arte,* 1885), que resumen su doctrina, no vacilaba en combinar su adhesión al papel prominente del arte en la vida de la comunidad con el sincero convencimiento de que el futuro de Gran Bretaña estaba en el desarrollo de una potencia imperialista. Ya en la primera conferencia de la serie, en la que se observa que la cultura sólo puede ser desarrollada por la música, la literatura y

Alegoría del trabajo como máxima actitud moral ante la vida de la pequeña y media burguesía. Pintura de Ford Madox Brown, 1863. Birmingham, Museum and Art Gallery.



la pintura, Ruskin manifiesta su convicción de que «Britannia», so pena de sucumbir, ha de «[...] fundar lo más aprisa posible y hasta donde alcance su poder colonias organizadas y colonizadas por sus hombres más enérgicos y dignos; ocupar todo terreno fértil o baldío donde pueda poner el pie e inculcar a todos sus colonos, como virtud primera, la lealtad a la patria, para que su máximo objetivo sea el aumento del poder de Inglaterra por mar y por tierra» (J. Ruskin: *Obras escogidas).*

En opinión del catedrático de estética de Oxford, ese aumento del «poder por mar y tierra» respondía a la conciencia de apostolado de una nación que, si bien había demostrado cuán horrible puede ser la civilización moderna, también era capaz de conferir a la sociedad un aspecto diferente. En los más influyentes teóricos del arte victorianos las teorías sociales utópicas aparecen vinculadas a una política de mano dura; las aspiraciones de reforma van acompañadas de un interés histórico por el pasado, y el esteticismo enlaza de forma peculiar con la moral, de manera que resulta difícil distinguir si en este ambiente ideológico la estética apoya a la ética o viceversa. La tercera conferencia de Ruskin, sobre «arte y moral», habla de que la vida sin una actividad intelectual o física es un verdadero crimen, y la actividad carente de arte es sólo una forma de brutalidad. Por tanto, las palabras «bueno» y «malo» se podrían sustituir aproximadamente por los conceptos de creación y destrucción. En el arte la creatividad se manifiesta en forma duradera, de modo que la belleza del trabajo artístico es, al tiempo, una cumbre de la actitud moral ante la vida, habiendo en realidad muy pocas cosas que tengan rango moral fuera del arte.

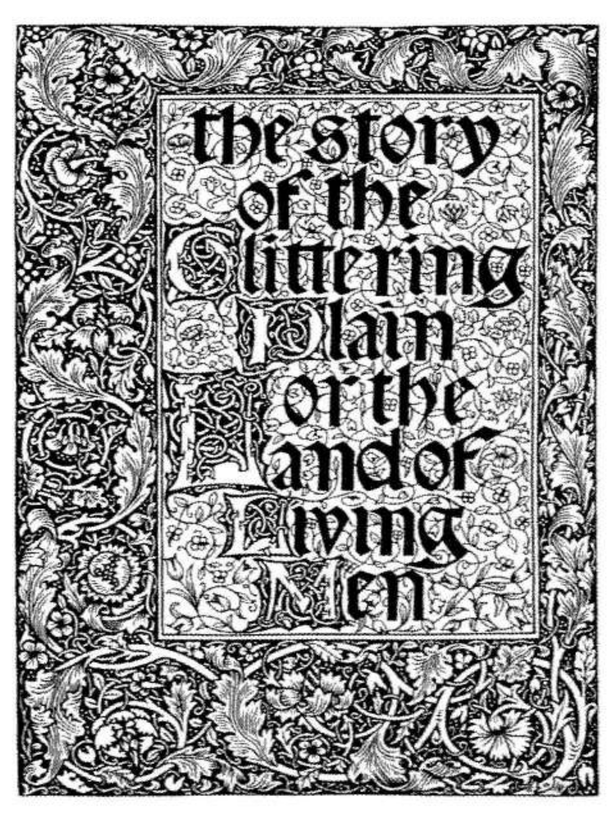
Para Ruskin el camino hacia la belleza y la satisfacción humana suponía una nueva relación (muy vieja al mismo tiempo) con el trabajo. Por ello, en su defensa de la comunidad de artistas prerrafaelistas, así como en numerosos escritos sobre arquitectura y artes industriales, de los cuales *The stones of Venice (Las piedras de Venecia,* 1851-1853) es el más conocido, intervino en favor de una comunidad de artistas que tratará de recuperar ciertas costumbres del pasado, como, por ejemplo, las asociaciones de canteros medievales; la idea del trabajo en común debía contribuir a suprimir el aislamiento del artista moderno. Puesto que todo trabajo debe contribuir en último término al desarrollo de la belleza y la alegría, en opinión de Ruskin, el artista puede sentir satisfacción en cada etapa de su actividad y sentirse unido a ella: así, por ejemplo, cuando el pintor elabora sus propios colores o cuando el arquitecto trabaja también como albañil. De este modo, el artista se convierte en modelo de todas las personas que trabajen. En contraste con la división del trabajo, que distancia al hombre de la totalidad del proceso productivo, se subraya aquí la unidad física e intelectual de toda actividad social. A partir de la estética y de la crítica del arte, Ruskin vio la necesidad de hacer extensivas las consideraciones estéticas a toda la sociedad, llegando a crear una doctrina social, por supuesto muy ingenua. En efecto, no exigía una transformación de las relaciones de propiedad, sino una relación con el trabajo que alentara a ponerse manos a la obra también a los industriales, y a ser incluso mejores trabajadores que ningún otro en la fábrica.

Las ideas restauradoras y de crítica cultural se combinan también en el ataque de Ruskin con los métodos y consecuencias de la fabricación industrial. Sus advertencias se refieren al error moderno de que las máquinas deberían sustituir en todas partes al trabajo manual, la fotografía a la pintura y el hierro fundido a la forja. Algunos de sus consejos parecen programas ecológicos actuales, como por ejemplo el de que las fábricas absolutamente necesarias que necesiten fuego y echen humo se construyan fuera de las ciudades y en terrenos baldíos, si bien con el criterio general de reducir al mínimo la industria pesada y de utilizar, a ser posible, madera y piedra en lugar de hierro. La energía mecánica necesaria para la vida en las ciudades puede conseguirse suficientemente mediante el aprovechamiento de la energía hidráulica, es decir, mediante una forma limpia de abastecimiento. Pero resulta fácil reconocer que en todas estas reflexiones no era determinante ni el pensamiento económico ni el técnico, sino el estético. Así es particularmente significativa la circunstancia de que las manifestaciones de Ruskin a menudo desembocan en imágenes poéticas. «Hemos de tener ciudades deliciosamente situadas y construidas que, cristalizadas en una forma, no posean una estructura anquilosada, y que, limitadas en cuanto al tamaño, no rezumen espuma y desperdicios en un arremolinado olor infamante, sino que cada una de ellas esté ceñida por un inviolable cinturón ajardinado, con coronas de jardines llenos de árboles floridos y ríos caudalosos. ¿Creen ustedes que es irrealizable? Yo no sé nada de su posibilidad de realización; tan sólo de su absoluta necesidad» *(op. cit.).*

La influencia de Ruskin y sus discípulos en el mundo anglosajón, aunque también en otros países europeos, es incalculable. Pedagogos del arte y revolucionarios sociales del siglo XX han heredado muchas ideas del círculo de los Colleges de Oxford, a veces incluso sin ser conscientes de ello. Si se examina la época victoriana, se reconoce que en la lucha contra el afán de lucro, contra la devastación de la naturaleza y también contra el puritanismo, todos los caminos conducían a Oxford, ciudad dotada de una arquitectura medieval que estimuló a algunos prerrafaelistas, lugar de trabajo de Ruskin y de Pater, y lugar de estudio de Wilde y de Morris. La influencia de las ideas de Ruskin se puede comprobar especialmente a través de la obra de William Morris, arquitecto, pin-

tor y literato que adquirió renombre como arquitecto de interiores, estimulado por la «Pre-Raphaelite Brotherhood», y como miembro temporal de la «Socialist League», fundada en 1884. El convencido socialista, que sufrió la contradicción de que sus reformas de la arquitectura y las artes industriales únicamente favorecieron al lujo de las clases acomodadas, publicó en 1890 la novela *News from Nowhere (Noticias de Ninguna Parte)*, una utopía de la «sociedad comunista» según el moderno modelo antivictoriano. En la obra se nota a cada paso cómo tiene su origen en el ideario de los estetas y reformistas sociales de Oxford, y que, en cualquier caso, tiene más relación con Ruskin que con Marx. El carácter entusiástico del libro, cuya acción transcurre en el siglo XXI, es, entre las obras utópicas de la época, el paradigma de una visión del futuro ilimitadamente optimista y de una ingenuidad que desarma. Inglaterra, tras una época de sangrientas luchas de clases, se convierte en un gigantesco e idílico jardín habitado por hombres satisfechos que cultivan la tradición del gótico de ladrillo visto y la maestría artesanal, y que han olvidado desde hace tiempo qué significa la propiedad privada. La satisfacción de los utópicos ciudadanos viene dada primordialmente por su relación con el trabajo: todos ellos son artistas en el sentido de que mantienen con sus actividades una relación lúdica como finalidad en sí, o al menos están en vías de conseguirla. El atractivo del trabajo, y concretamente de la fabricación de cosas con valor de uso real, deriva de la alegría que se siente cuando es elogiada la belleza o el primor de los objetos fabricados (que ya no son mercancías). «La tarea de cada cual», explica uno de estos modernos utópicos, «es hacer su trabajo cada vez más a gusto, y esto tiene como consecuencia natural que la realización sea esmerada, porque a nadie le gusta entregar un trabajo que no le honre y porque, de este modo, todo trabajador se dedica a su trabajo en cuerpo y alma. Además hay tantas cosas que se pueden considerar trabajo artístico, que ya sólo por eso se requiere gran número de trabajadores habilidosos» *(op. cit.)*. En la misma conversación, el trabajo del futuro no sólo es comparado con el arte, sino que además recibe la denominación de arte: «arte consciente y auténtico» *(op. cit.)*. La simplificación utópica que tiene aquí lugar es tan evidente, que huelga discutirla. No obstante, es significativo que la imagen social ideal sea de naturaleza panestética. No es el arte el que se amolda a las demás actividades, sino al revés: el arte se convierte en metáfora universal de cualquier clase de trabajo.

En Ruskin y Morris la estimación de las categorías estéticas aparece apoyada por ideologemas de distinto tipo. En cuanto a Walter Pater, el segundo maestro de Oxford de Oscar Wilde, junto con Ruskin, considera la cultura estética como un fenómeno libremente fluctuante. Para Pater la adoración de lo bello artístico y lo bello natural no precisa ser confirmada o corroborada por conceptos éticos e ideas sociales. Para él las ideas estéticas están mucho más ligadas al significado originario de «estética»: su base la constituye una refinada sensualidad. Así incluye una especie de programa en el epílogo de su colección de ensayos *The renaissance (El renacimiento,* 1873), muy atacado en su época por los puritanos victorianos y muy citado desde entonces. Este texto es un primer manifiesto del impresionismo artístico. Diez años antes que Ernst Mach, el profesor de la universidad de Oxford anticipa la teoría de la fugacidad y versatilidad de las impresiones, las cuales constituyen la auténtica realidad de nuestra vida. La subjetividad de nuestra conciencia se encuentra esencialmente determinada por las numerosas combinaciones de impresiones que diariamente nos asaltan sin cesar. Si abandonamos el pensamiento en categorías abstractas y lógicas y nos entregamos a las impresiones, es decir, si elegimos la vía de la percepción estética, entonces las cosas se reducen a cualidades sensoriales, a colores, olores y propiedades táctiles... En la vida, opina Pater, lo que importa es la intensidad del momento sentido, los éxtasis de nuestros sentidos y nuestro espí-



«Historia de la llanura resplandeciente, también llamada tierra de los vivos o campo de los inmortales», obra de William Morris. Portada de Walter Crane para la edición publicada en 1894. Bremen, Kunsthalle.

ritu; el objetivo no son los resultados de la experiencia, sino la propia experiencia. Puesto que la vida tiene un plazo señalado, hay que tratar de conferir a cada experiencia la máxima calidad. Los mejor orientados son aquellos que buscan la intensidad de la experiencia en el arte, pues en él todo sucede por sí mismo, y esta autorreferencia presta su duración tanto a las obras como a nuestras vivencias. Pero en Pater el sensualismo estético aparece mitigado por las convenciones victorianas y, sobre todo, modificado por los estímulos ideológicos derivados de su lectura de los autores alemanes. Así, por parte anglística (R. V. Johnson: *Aestheticism: Esteticismo)* se considera decisiva la influencia de Winckelmann, Lessing, Goethe, Hegel y Heine. Y aún habrá que suponer que también Schopenhauer desempeñó cierto papel.

Estas dos orientaciones acuñadas en Inglaterra pueden reconocerse en la obra de Oscar Wilde caracterizadas por esas peculiares variaciones que derivan de la afición del autor a las formulaciones paradójicas y amaneradas. Por eso, al observar sus manifestaciones sobre teoría del arte, no deberíamos olvidar que éstas no proceden de un pensamiento sistemático y consecuente, sino de una irrefrenable inclinación hacia la contradicción paradójica. En este aspecto Wilde es comparable con Heine. Su manera de concebir las ideas sobre cuestiones estéticas o sociales es también en sí misma un proceso estético y ha de ser valorada como tal. No en vano uno de los ensayos más importantes de Wilde lleva el significativo título de *The critic as artist (El crítico como artista,* 1890). El crítico es allí considerado un artista, pues para él lo importante no es la paciente interpretación o la clasificación histórica de una obra, sino las ideas repentinas que iluminan su criterio subjetivo. Wilde se veía a sí mismo enteramente como artista, constituyendo un aspecto esencial de su esteticismo el que no trazara, ni siquiera en sus escritos teóricos, una rígida línea divisoria entre conocimiento crítico y ocurrencia poética. Al leer sus escritos se tiene muchas veces la impresión de que, más que la idea, lo que le importa es una determinada formulación. El principio del arte por el arte se transmite aquí a la forma de pensamiento característica de la paradoja.

En este terreno lo más conocido de Wilde son las máximas del prólogo a *Dorian Gray* y los ensayos del volumen *Intentions (Intenciones,* 1891); y no lo son injustamente, si se tiene en cuenta lo estimulantes que siguen siendo hoy día algunas consideraciones del autor para la teoría de la literatura y la estética en general. En cualquier caso, la substancia ideológica de los principales ensayos del mencionado volumen supera a todo lo que de comparable pueda encontrarse en Pater y en Ruskin, cuyas ideas desarrolla Wilde en algunos puntos. En lo que respecta al tono de los ensayos, merece la pena mencionar el hecho de que, cuando los escribió, era editor de *The women's world,* revista que, con sus artículos sobre hogar y moda pensados para un público llamado mundano, sugiere una inmediata comparación con la revista de modas de Mallarmé. Pero mientras que la obra de éste, al menos en el aspecto lingüístico, tiene una doble existencia, la inevitablemente comunicativa y la herméticoesotérica, la retórica de Wilde, a pesar de sus rasgos dandis, está orientada en su totalidad a la comunicación. Más aún: en Wilde no se da nunca esa división entre arte y realidad social, característica del círculo que rodea a Mallarmé. El esteta londinense es más bien un representante de la tradición inglesa, no reparando en combinar cuestiones de cultura estética con tesis específicas de crítica social. En cuanto al esteticismo de Wilde, es, como tantas de sus cosas, paradójico: la veneración por el arte tiene en él un carácter infinitamente más intransigente, e incluso más agresivo, que en los franceses, pero no incluye, como al otro lado del canal, una tácita aprobación de la situación social, sino que contrapone visión estética a política. La absoluta validez del arte implica un cometido social, es decir, que precisamente en la exageración del culto a la belleza es donde se manifiesta su dialéctica.

En este sentido no ocupan un puesto clave los ensayos de *Intenciones,* por muy notables que sean, sino el tratado publicado en 1891 *The soul of man under socialism (El alma del hombre bajo el socialismo),* que, aun siendo más un programa estético que socialista, nos hace fácilmente comprensible por qué un autor como Brecht apreciaba a un ensayista como Wilde. En lo que respecta al componente político del texto, se mueve principalmente en unas vías utópicas, resultando difícil encontrar en él una concreción económica o técnica de la idea del socialismo, como en la novela utópica de Morris. Aun así es sorprendente la resolución con que Wilde defiende a veces sus posturas de crítica social, como por ejemplo cuando formula la idea de que la misericordia y la asistencia social son en la sociedad de clases únicamente un medio de impedir los cambios radicales: «Es inmoral utilizar la propiedad privada para mitigar los horribles males a los que ha conducido la implantación de la propiedad privada. Es inmoral y, al mismo tiempo, insuficiente» *(Obras).* Puesto que los conocedores de Brecht apenas son capaces de ver en las ideas de Wilde una fuente de las obras teatrales de Brecht, y los admiradores del irlandés están obligados, en correspondencia, a ignorar a Brecht, casi siempre permanece sin mencionar el hecho de que el dramaturgo debe a Wilde una tesis central de su crítica social. Concretamente, el motivo principal de *Die heilige Johanna der Schlachthöfe (Santa Juana de los mataderos,* 1929-30; 1959) está inspirado directamente en el citado ensayo.

Pero Wilde se adelanta también a las discusiones políticas y filosóficas de nuestra época con otras ideas más de su tratado: en primer lugar, con la opinión

de que el desarrollo de la propiedad privada no ha favorecido el verdadero individualismo, sino que más bien le ha perjudicado. Con ella se propagó la creencia de que lo importante es poseer. Los hombres «no sabían que lo más importante era ser» *(op. cit.)*. Aquí se insinúa inequívocamente la famosa pregunta de Erich Fromm: *To have or to be? (¿Tener o ser?)*. El hombre encadenado a su propiedad se convierte en esclavo, escribe Wilde; la posesión encadena el alma, así como lo lúdico y poético que hay en él, y le convierte en un esclavo de las cosas. De ahí que la «aniquilación de la propiedad privada» sea el paso decisivo hacia un individualismo «enérgico» y «sublime» —puede añadirse: estético—, como no lo ha habido hasta ahora en la realidad, sino únicamente en el «reino imaginario del arte».

Pero sería injusto despachar el proyecto utópico de Wilde alegando que no va más allá de una afirmación poética, pues tampoco los escritos de los pensadores políticos del siglo XIX contenían mucho más que vagas conjeturas sobre el futuro. Al menos su ensayo incluye opiniones políticas y económicas asombrosas, como no las encontramos en ningún otro esteta de la época. La utopía estética de Wilde no elude las cuestiones políticas, sino que incluye elementos de una crítica mordaz de todas las formas de poder autoritario del estado, que tanto degrada a quienes las padecen como a los mismos que las representan. El deber del estado no consiste en gobernar en el sentido de reglamentar, sino en organizar la producción de los bienes necesarios para vivir. «La tarea del estado es crear bienes útiles; la tarea del individuo es producir lo bello» *(op. cit.)*. En el duro trabajo físico, signo permanente de desigualdad, percibe Wilde una grave humillación, pues la fatiga del trabajo hace al hombre indiferente ante el juego y el arte, es decir, a su destino verdadero. En Wilde —como en Shiller, en cuyas cartas *Über die äesthetische Erziehung des Menschen (Sobre la educación estética del hombre,* 1795) probablemente se base de manera insconsciente— falta aún el concepto de «alienación», pero este fenómeno constituye sin duda el núcleo puro de su crítico cultural. Y puesto que no duda de la necesidad de un duro trabajo físico, ve las únicas probabilidades de éxito de una sociedad libre en la explotación de los modernos «esclavos», es decir, las máquinas. «Este es [...] el futuro de la máquina; del mismo modo que los árboles crecen mientras duerme el agricultor, así también la humanidad se divertirá o disfrutará del noble ocio —el ocio, no el trabajo, es el objetivo del hombre— o contemplará con entusiasmo y admiración hermosas creaciones o, simplemente, el mundo, mientras la máquina se encarga del trabajo, forzosamente triste» *(op. cit.)*. Mientras que en Morris la combinación de arte y artesanía está arraigada en la imagen ideal del artesano medieval, la contraposición de Wilde entre el trabajo fatigoso y el ocio lúdico parece estar orientada hacia ideas muy antiguas sobre la felicidad arcádica. Sin embargo, el «homo faber» no está por cierto excluido del mundo nuevo de Wilde: la fantasía técnica creativa halla allí aprobación, siempre que sea algo más que una molesta actividad pragmática. En lugar de combatir la necesidad, los científicos tendrían la posibilidad de idear medios para aumentar el confort.



Oscar Wilde. Dibujo de Aubrey Beardsley, hacia 1894. Londres, British Museum.

Como era de esperar, para Wilde el artista —cuya creación adquiere su sentido profundo en cuanto que es inútil— se convierte en el símbolo de una sociedad liberada de la carga de un trabajo meramente necesario. Así Wilde también se halla emparentado con sus contemporáneos británicos del círculo de estetas en cuanto adopta en su esteticismo rasgos determinantes de una doctrina social. «El arte es la forma más elevada de individualismo que hasta ahora conoce el mundo» *(op. cit.)*. Una sociedad individualista del tipo aquí imaginado es una sociedad de artistas, entendido esto *cum grano salis*. En la última frase del ensayo, el individualismo del futuro será denominado como un nuevo helenismo, es decir, una época de florecimiento de la cultura espiritual y física, sin los rigurosos antagonismos de clases de la antigüedad. Sin embargo, Oscar Wilde, a diferencia de Marx, persevera en la idea de un especial rango espiritual y social del artista, así como en la categoría de la ori-

ginalidad y novedad artística, lo que le convierte en un típico representante de la estética modernista del siglo XIX. Desde este punto de vista, también es un tema socialmente significativo la relación del artista con el público. Dado que, en opinión de Wilde, el artista no sólo tiene el derecho, sino también el deber de resultar y manifestarse nuevo, es decir, de ampliar y transformar continuamente el terreno temático y el lenguaje formal de su arte, choca a cada paso con el público, con sus costumbres y su irreflexión, con su respeto acrítico y nada creativo hacia los clásicos. Si se toma tan en serio el principio de novedades, se puede comprender la reacción del público. «El arte es, desde luego, individualismo, y el individualismo es una fuerza destructiva y corrosiva. En ello estriba su valor incalculable. Pues lo que destruye el individualismo es la monotonía de lo típico, la esclavitud de lo tradicional, la tiranía de la costumbre, la reducción del hombre al estado de máquina» *(op. cit.).*

Mientras la sociedad, tal como es, tenga un poderoso medio de encauzamiento en el periodismo, en la denominada opinión pública, seguirá peligrando el arte verdadero. Únicamente el individualismo socialista aportará la verdadera libertad al artista, concluiría Wilde.

El ensayo sobre el socialismo y el individualismo es, en gran parte, un tratado sobre estética e historia de la literatura, al mismo tiempo que el último escrito sintético de Wilde sobre esta materia. Si se leen los ensayos sobre arte escritos en los años anteriores en el contexto que acabamos de describir, algunas paradojas del autor nos parecen ya menos sorprendentes. Lo mismo cabe decir de una de sus ideas más chocantes: la afirmación de que la naturaleza imita al arte, es decir, la inversión de la teoría de la mímesis. Ahora bien, también esta idea (extraída del ensayo en forma de diálogo *La decadencia de la mentira)* ha de ser interpretada a la luz de la estética de la originalidad. Sin embargo, aquí no se alude tanto a la peculiaridad de cada artista, como a la ventaja de experiencia y sensibilidad que posee el artista respecto de otros hombres. El artista se convierte, por así decir, en educador del público, en tanto que enseña a los hombres a sentir y percibir. Los descubrimientos que determinan nuestra imagen de la naturaleza o nuestra concepción de las pasiones humanas los hacen los pintores y poetas. Estas cosas se convierten para nosotros en realidad consustancial desde el momento en que las obras de arte influyen de tal modo sobre nuestra conciencia, que las formas y figuras creadas por el artista constituyen un modelo de realidad. Los hombres ven entonces en su entorno lo que ha sido previamente creado por los artistas.

Es en este sentido como hay que entender la tesis de Wilde de la mímesis invertida. Ésta se basa en una doble acción: la pintura y la literatura guían nuestra percepción y, a menudo, nos incitan a adaptar nuestra conducta o apariencia a los objetos del arte. «Todos nosotros hemos experimentado en Inglaterra», dice en el ensayo mencionado, «cómo cierto tipo de belleza extraño y fascinante, inventado por dos pintores creativos, ha influido en la vida. Si ahora nos presentamos en cualquier círculo privado o salón de arte, encontraremos por doquier los misteriosos ojos de ensueño de Rossetti, el esbelto cuello de marfil, la extraña barbilla angulosa o el pelo suelto y sombrío que tan ardientemente amaba aquel artista» *(Obras).* Algunos paisajes o fenómenos de la naturaleza sólo atraen la atención después de que los pintores hayan enseñado a sus contemporáneos cómo hay que contemplar esas cosas. El siglo XIX, en sus postrimerías, debe muchas singularidades de la naturaleza a los impresionistas. En Londres presumiblemente ha habido niebla desde hace siglos, pero fueron los pintores modernos los que dirigieron hacia ella sus miradas, creándola, en cierto modo, por vez primera para nuestra conciencia. «Las cosas existen porque las vemos: lo que vemos y cómo lo vemos depende de los artistas que nos hayan influido. Contemplar una cosa no significa en modo alguno verla realmente. Ésta no se ve hasta que no se percibe su belleza; sólo entonces adquiere realidad» *(op. cit.).* Wilde da así un giro francamente original al curso de sus ideas, cuando señala que la realidad de la naturaleza, con sus puestas de sol, su oleaje, etc. —realidad que permanece siempre igual—, también la contemplamos desde el punto de vista de los cambios del arte. La naturaleza puede, por tanto, parecer «moderna» cuando a nuestros ojos obedece a los descubrimientos de un pintor, y puede parecer anticuada y epigonal cuando repite lo que hemos visto muchas veces.

Algo no muy distinto ocurre con la literatura. También las novelas y los dramas son creaciones que muestran la vida como algo lleno de sentido y que encauzan, por tanto, la fantasía y la práctica vital de los hombres. Un determinado tipo de escéptico y melancólico sólo existe desde el Hamlet de Shakespeare, del mismo modo que el tipo de Werther sólo existe desde la novela de Goethe. El siglo XIX es tan denso que nadie puede abarcarlo de una ojeada, pero tal y como lo conocemos procede de un gran narrador, de Balzac, quien forjó en sus novelas una imagen de la época que confiere un perfil por vez primera a dicha realidad. Siempre son las imágenes del arte las que nos muestran lo real.

Oscar Wilde no fue el único en tener esa idea, pero sí el que la desarrolló hasta sus últimas consecuencias. En cualquier caso, es significativo, para una época en

Facsímil I. *El poema «The bells» («Las campanas»), de Edgar Allan Poe. Página del manuscrito de la versión ampliada de 1849. Nueva York, Pierpont Morgan Library.*

Facsímil I

El principio estético de Poe, expuesto en varios artículos, remite a Coleridge, Byron y Shelley. Pero debido a una modificación totalmente individual de este idealismo romántico y a la imposibilidad de hacer realidad el anhelado ideal, resulta un valor estético original tanto de lo indescriptible, misterioso y desconocido, como de la tristeza, el horror y la melancolía. Esto se manifiesta con especial claridad en su lírica, género en el que también se revela su aspiración a una belleza pura en la palabra y el sonido. Así su tardío poema *The bells (Las campanas)* nos revela sobre todo a un artista de la palabra.

Las campanas, su tañido y lo simbólico de su sonido ya desempeñan un papel en el cuento grotesco de Poe *The devil in the belfry (El demonio en el campanario)* y en el relato *The masque of the read death (La máscara de la muerte roja);* ellas determinan la forma y contenido del poema, escrito en la primavera de 1848 como trabajo de encargo para la *Union Magazine* sugerido en Nueva York por Marie Louise Shew.

La primera versión, corta, fue transformada varias veces, hasta que en julio de 1849 adquirió la forma larga de 112 líneas, que Poe corrigió una vez más en galeradas. Una semana tras su muerte apareció la versión última en el número de noviembre de 1849 de la *Sartain's Union Magazine,* y el poema fue inmediatamente reconocido como una de sus obras más valiosas.

El facsímil reproduce las líneas 76 a 98, con las líneas 80 y 88/89 todavía en la penúltima versión, lo cual posibilita una comparación con la versión definitiva que reproducimos a continuación. La traducción española sigue el ritmo de la original.

For every sound that floats
From the rust within their throats
Is a groan.
And the people – ah, the people
They that dwell up in the steeple
All alone,
And who, tolling, tolling, tolling,
In that muffled monotone,
Feel a glory in so rolling
On the human heart a stone –
They are neither man nor woman –
They are neither brute nor human,
They are Ghouls: –
And their king is who tolls: –
And he rolls, rolls, rolls, rolls
A Paean from the bells!
And his merry bosom swells
With the Paean of the bells!
And he dances and he yells;
Keeping time, time, time,
In a sort of Runic rhyme,
To the Paean of the bells –
Of the bells: –

Traducción

(«Cada sonido que canta
en su oxidada garganta
gime ya.
Y la gente –ah, la gente–
que en la torre está presente,
sola, allá,
dobla, dobla, está doblando
en la monótona calma,
y es su gloria ir arrojando
esas piedras contra el alma.
Ni al hombre o mujer iguales
son, ni humanos ni animales,
sólo son
vampiros; su rey da el son,
dobla el son, din, don, din, don.
¡Las campanas el peán!
¡En su alegre pecho dan
las campanas el peán!
¡Danzando, gritando están!
Ritmo, ritmo, ritmo dando
una rima van rimando
las campanas, un peán
dan, dan, dan.»)

For every sound that floats
From the rust within their ~~out their ghostly~~ throats
Is a groan.
And the people — ah, the people
They that sleep ~~Who live~~ up in the steeple
All alone,
And who, tolling, tolling, tolling,
In that muffled monotone,
Feel a glory in so rolling
On the human heart a stone —
They are neither man nor woman —
They are neither brute nor human,
But are pestilential carcases disparted from their souls —
Called Ghouls: —
And their king it is who tolls: —
And he rolls, rolls, rolls, rolls
A Pæan from the bells!
And his merry bosom swells
With the Pæan of the bells!
And he dances and he yells;
Keeping time, time, time,
In a sort of Runic rhyme,
To the Pæan of the bells —
Of the bells: —



Un presagio de muerte. Encuentro al atardecer de una pareja de enamorados con sus dobles. Dibujo de Dante Gabriel Rossetti, 1860. Cambridge, Fitzwilliam Museum.

la que el arte y la cultura de los sentidos desempeñaron un papel tan destacado, que la idea de que la literatura se encuentra por encima de la vida apareciera formulada de manera similar en distintos autores. Algunos años antes de la aparición de las *Intenciones* de Wilde, encontramos esta misma idea en el periodista austriaco residente en París Max Nordau. Aunque el entonces influyente crítico cultural no tenía una orientación en modo alguno esteticista, sino más bien positivista y liberal-ilustrada, ya proclamaba en su volumen de ensayos *Paradoxe (Paradoja,* 1886) la tesis de que «la influencia de la literatura de entretenimiento sobre la vida» es «incomparablemente mayor que lo contrario» *(op. cit.).* Ciertas ideas colectivas de la época son, según él, productos de un cuño literario: la realidad jamás las habría engendrado de esa forma, si los poetas no hubiesen creado los modelos. Y de vez en cuando los hombres imitan al pie de la letra a determinados tipos literarios, de manera que la realidad parece creación de los literatos. El tipo de la «parisina» contemporánea, por ejemplo, lo considera el autor creación de los periodistas y novelistas franceses. De todas formas, Nordau se diferencia de Wilde en que no veía en el fenómeno descrito un triunfo del arte, sino antes bien un fenómeno preocupante, una señal de la disposición humana a dejarse influir y manipular.

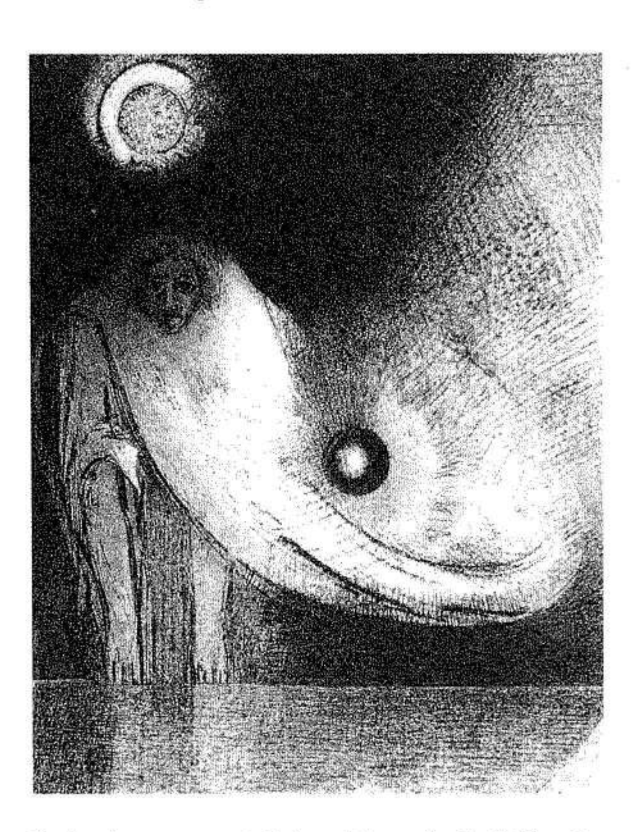
Con Wilde alcanza el esteticismo europeo, al menos como doctrina del arte y de la vida, su punto culminante. Ningún otro autor de la época se ha atrevido a ir tan lejos en lo que a su programa se refiere. Algunas de sus máximas no han perdido nada de su provocativa mordacidad; algunas suenan incluso hoy —tras la experiencia de nuestro siglo— más mordaces todavía, aunque se sepa que a Wilde siempre hay que leerlo *cum grano salis.* Así dice en el ensayo *El crítico como artista:* «Las sensaciones estéticas están por encima de las éticas. Pertenecen a una esfera espiritual. Lo máximo que podemos alcanzar es comprender la belleza de una cosa. Hasta el sentido de los colores es para el desarrollo del individuo más importante que el sentido de lo bueno y lo malo. De hecho, la estética tiene en la esfera de la cultura consciente la misma relación con la ética, que en la esfera del mundo exterior la selección artificial con la selección natural. La ética, al igual que la selección natural, hace posible nuestra existencia. La estética, al igual que la selección artificial, hace nuestra existencia agradable y maravillosa, la llena de formas nuevas y le confiere progreso, cambio y colorido» *(Obras).* Se entenderá mejor este entusiasmo utópico, si se tienen en cuenta las polémicas que acarreó, y la amargura por el desperdicio del ingenio inglés «en indecorosas y estúpidas luchas de políticos de segunda categoría o de teólogos de tercera» *(op. cit.).* Y también se entiende que los eternos puntales de la sociedad atacaran inexorablemente cada vez que el incómodo crítico mostraba su lado flaco. Que se produjera un «caso Wilde» no sólo es significativo desde el punto de vista jurídico y de la historia de la cultura, sino también desde la perspectiva de la teoría del arte. El autor constituye una excepción en la medida en que —a diferencia de la mayoría de los representantes del artismo radical— no llevaba una doble vida (motivo muy característico de todos los personajes de artistas de un Thomas Mann), sino que aspiraba a aunar el arte con la vida conforme a su entender. Precisamente en eso fracasó. Los límites del esteticismo los había trazado su sociedad mucho más estrechos de lo que él creía. Además sus contemporáneos no supieron ver que precisamente las obras en las que podía haberse permitido mayores libertades, gracias al amplio margen de la ficción, presentan curiosamente rasgos conformistas. En el moralismo sin disfraces de la novela *El retrato de Dorian Gray,* que en parte se retracta del libertinaje artístico del prólogo, es donde mejor se puede ver. La duda acerca de los límites del esteticismo, motivada por la razón que sea, es una característica general de muchas obras poéticas del círculo del culto a la belleza; lo cual no excluye los radicalismos que en otras obras dominan el programa.

El mundo de las obras

La pluralidad estilística de la segunda mitad del siglo XIX, condicionada por la situación competitiva del artista burgués, así como por el pensamiento historicista de la época, produjo, entre otras cosas, la simultaneidad de concepciones literarias tan distintas como el naturalismo y el simbolismo. Hacia finales de siglo se añaden además otras varias tendencias estilísticas, desde el neorromanticismo al neoclasicismo, de modo que la variada coexistencia de historicismo e innovación en el abultado repertorio de estilos alcanzaría su punto culminante. Pero no hay ningún grupo de obras o de autores que se pueda registrar bajo un concepto esteticista. El culto al arte y la belleza se impuso ahora en diferentes géneros, más sobre todo en la lírica y en la novela, siendo evidente que la tradición de «l'art pour l'art» guiaba todas estas aspiraciones. Como motivo aparece aquí la absoluteidad de la vida estética incluso en obras que no exponen este modo de pensar de manera afirmativa, sino crítica, como, por ejemplo, en el drama de Ibsen *Hedda Gabler* (1890).

Por otra parte, el arte lingüístico rigurosamente autónomo del simbolismo –que aparece más o menos al mismo tiempo que el naturalismo, pero que atrae algo más tarde la atención del público– puede calificarse, no sin restricción, como una manifestación de esteticismo. La plasmación más extrema de la idea de una «poésie pure», la poesía de Stéphane Mallarmé, no se agota en la adhesión a la validez incondicional de los valores estéticos, mucho menos si se entiende por actitud esteticista un sensualismo exclusivista y cultivado. Con razón ha calificado la crítica a su poesía de nihilista en cierto sentido, de invocación de una idea de perfección que nunca se encuentra en la realidad, sino que existe únicamente en las imágenes herméticas de su arte lingüístico. De ahí que los poemas de Mallarmé siempre haya que interpretarlos como poemas sobre el componer versos y la poesía, no sobre cosas «reales» y experiencias o estados de ánimo concretos. A los estetas de fines del siglo XIX pertenece, sin embargo, el poeta francés por su serena fe en la dignidad del arte y en la fuerza particular del lenguaje poético, fe alimentada por el convencimiento de que la verdadera poesía sólo se interna en sí misma si se mantiene alejada de la sociedad, la política y la vida cotidiana. Contrariamente a Zola, su gran antípoda entre los franceses de la época, no tenía la ambición de ejercer la menor influencia social. Su ambición artística consistía antes bien en resultar novedoso en su poesía, en tratar el lenguaje de tal modo que surgieran nuevas combinaciones, del todo sin precedentes, literalmente «inauditas». Numerosas cartas dan testimonio de ello. En relación con su –fragmentaria– obra principal, *Hérodiade (Herodías,* 1864), escribía en una carta de 1864: «Por fin he empezado mi "Herodías". Y lo he hecho con miedo, pues estoy inventando tal lenguaje que necesariamente ha de brotar de una poética novedosa». Sobre el origen de la obra poética *L'après-midi d'un faune (La siesta de un fauno,* 1876), cuyo título se ha hecho conocido por la composición para orquesta de Debussy, decía en 1865 también en una carta: «No te puedes ni imaginar lo difícil que es lanzarse al verso así, que lo quiero dramático, aunque muy novedoso y muy, muy bello» *(Poesías completas).* Es muy significativo que en este inusual mundo poético, entre la realidad de las experiencias históricas sólo tuviera cabida el arte. Algunos poemas están dedicados a la memoria de Poe y Baudelaire; en otros dos (titulados *Hommage: Homenaje)* se expresa la admiración por Richard Wagner y Puvis de Chavannes, y otro va dirigido a Whistler *(Billet à Whistler: Nota a Whistler).*

Merece, sin embargo, especial atención otro poema sobre el ámbito de la literatura. Se llama *Prose (Prosa)* y lleva una dedicatoria «pour des Esseintes». Se trata de una dedicatoria poco común, pues es imposible encontrar ese nombre en una enciclopedia de poetas o pintores. Sin embargo, los especialistas en literatura de aquella época sabían que estos versos, de los más hermosos de Mallarmé, estaban dedicados a una invención poética, al héroe de una novela. No



Buda visto por un simbolista. Litografía de Odilon Redon, 1895. París, colección privada.

aluden en efecto a un hombre real, sino a un personaje cuya existencia se debe sólo a la lengua y cuya vida artificial e inmaterial pertenece, por tanto y para siempre, al mundo de los libros. Y esa es la idea que expresan sus dos primeras estrofas:

«Hyperbole! de ma mémoire
Triomphalement ne sais-tu
Te lever, aujourd'hui grimoire
Dans un livre de fer vêtu:

Car j'installe, par la science,
L'hymne des cœurs spirituels
En l'œuvre de ma patience,
Atlas, herbiers et rituels.»

(«¡Oh hiperbólica memoria!
¿no has de elevarte, triunfal,
hoy, en tu críptica historia,
desde un libro de metal?

Allí inscribo, con mi ciencia
un himno espiritual
en la obra de mi paciencia,
atlas, herbario y ritual.»)

(Poesías completas)

Jean des Esseintes es el personaje central, o mejor dicho, el único personaje de la novela *A rebours (Al revés,* 1884), de Joris Karl Huysmans. La reducción a un único personaje nos lleva al nódulo mismo de esta curiosa obra con la que el autor parisino, cuyo padre era de origen holandés, logró dividir a la crítica contemporánea en campos enemigos. Los lectores coincidían en que el libro, relacionado con la prosa de Baudelaire, representaba una especie de biblia de la moderna «decadencia», el refinamiento estético y el cansancio de la vida. Para unos la descripción irreverente era un triunfo de la moderna espiritualidad; para otros, un atentado contra la moral. El propio autor dará su parecer en el prólogo de la reedición de 1903, veinte años después de la aparición del libro, cuando ya se había alejado, también espiritualmente, de su obra juvenil, a consecuencia de su manifiesta profesión del catolicismo. El autor destaca en él particularmente la intención que tenía de romper la monotonía del naturalismo, a la que él mismo se había abandonado, y de conectar con otras interpretaciones de la literatura y la vida. Asimismo señala el papel que había desempeñado para él Schopenhauer, al que entonces se leía ávidamente en Francia y otros países. Pero lo que más le estimuló fue la ambición de crear algo nuevo. «Había muchas cosas que Zola no entendía; en primer lugar, mi necesidad de abrir las ventanas y huir de un entorno en el que me ahogaba: luego, mi ansia de derribar prejuicios, de romper las fronteras de la novela y fundir con ella el arte, con la ciencia y la historia, o dicho brevemente, de utilizar esta forma como marco para trabajos más serios. Yo quería –y eso era exclusivamente lo que me movía en aquella época– suprimir el enredo tradicional, incluso la mujer y la pasión, y concentrarme en un personaje, creando así algo nuevo a cualquier precio» *(Al revés).*

La renuncia consecuente a una acción novelística convencional extrañó a la mayoría de los críticos, pero entusiasmó a autores jóvenes como Paul Valéry o André Gide, que se inclinaron hacia el ensayo novelístico. Sin embargo, la opinión histórico-literaria de que Huysmans creó el *nouveau roman* del siglo XIX apenas se sostiene. Ya Flaubert intentaba en sus novelas menos conocidas suprimir el modelo de acción convencional, por no hablar de algunas obras narrativas del romanticismo, particularmente las alemanas, que también aspiraban a fusionar el arte con la ciencia y la historia. También se pueden ver paralelismos con una obra de la literatura de finales del siglo XVIII: la narración ensayística de Xavier de Maistre *Voyage autour de ma chambre (Viaje alrededor de mi habitación,* 1715).

Lo singular de la novela de Huysmans es su consecuente reducción al círculo de experiencias de un hombre solo, así como su estructura en cierto modo monotemática. Ésta describe la historia, si se nos permite este término, de un retiro total de la sociedad; se trata, por así decir, de una voluntaria «robinsonada», sólo que la «isla» a la que se retira Des Esseintes es una casa decorada con el más exquisito lujo en las afueras de París. La libertad de dar la espalda a la sociedad se basa, pues, en la independencia del acomodado rentista. Un «paraíso artificial» totalmente privado, pero no un producto de la fantasía o de la embriaguez causada por las drogas: el singular refugio es comparable a la existencia objetual de un museo o de un tesoro, donde la peculiaridad del escenario consiste en estar determinado exclusivamente por el refinamiento estético. A veces la manía del héroe recuerda la borrachera de lujo desmedido que por aquel entonces exhibía Luis II de Baviera a sus contemporáneos, y del que probablemente tuviera una idea Huysmans, pues los «castillos de ensueño» de este rey no eran desconocidos en la Francia literaria: Paul Verlaine dedicó al monarca un poema lleno de entusiasmo *(A Louis II de Bavière: A Luis II de Baviera),* manifestando una solidaridad intelectual que luego sería emulada significativamente por un poeta alemán de similar actitud, Stefan George. El convencimiento de que lo artístico es «el distintivo más sobresaliente del genio humano» vincula al ermitaño estético con Baudelaire, de cuya poesía habla Des Esseintes con fervor apasionado. Pero además las ideas expuestas en la teoría esteticista del arte aparecen ilustradas en la novela de Huysmans: las minuciosas descripciones de objetos artísticos, libros, mue-

La primera versión de la novela «En route» («En ruta»), de Joris Karl Huysmans, todavía con el título de «Là-haut» («Arriba»), que hace alusión a la novela «Là-bas» («Allá abajo»), publicada tres años antes: se trata de una polémica con el catolicismo sobre el futuro del arte y la literatura. Primera página del manuscrito de 1894. París, Bibliothèque Nationale.

bles, enseres, canastillas de flores y cosas similares ponen de manifiesto el triunfo del arte, de la artesanía e incluso de la técnica (con la enfática descripción de la belleza de las locomotoras). El culto ilimitado a la exquisitez, practicado por Des Esseintes, se reconoce, por ejemplo, en su relación en los libros; éstos son para él objetos exquisitos en tres distintos sentidos: como textos artificiales, como productos personales y únicos en su género, y como valiosos objetos de lujo. «Así, había mandado imprimir la obra de Baudelaire en un formato grande que recordaba a los misales, con las letras de iglesia de la casa Le Clerq, sobre un fieltro japonés muy ligero y esponjoso, que era suave como el meollo del saúco y que, a pesar de su lechosa blancura, poseía un resplandor rosado. Dicho ejemplar lo había hecho imprimir en una aterciopelada tinta negra y lo había mandado encuadernar por fuera y por dentro con un magnífico y escogido cuero de cerdo muy granulado y de color carne, sobre el que un gran artista había grabado un adorno de negros bordes» *(op. cit.)*.

Es significativo para el esteticismo de finales del siglo XIX el hecho de que en la novela de Huysmans la veneración de lo bello se mezcle una y otra vez con una singular atracción por lo feo y lo grotesco. La cultura estética se basa aquí en una sensibilidad abierta a estímulos de toda clase, una sensibilidad que, según el significado originario de la palabra «estética», no excluye ningún fenómeno de la vida. No en vano el esteticismo es, en esencia, contemporáneo del naturalismo, y no hay que olvidar el culto a la vida de finales de siglo, tal y como lo enseñó sobre todo Nietzsche. Así, en *Al revés* las cosas repugnantes o asquerosas (como, por ejemplo, la descripción —insoportable para lectores sensibles— de la extracción de un diente, que más cabría esperar de Zola) no constituyen el menor contraste; antes bien, aparecen vinculadas de tal modo a lo bello convencional, que apenas se distinguen sus fronteras. Esta tendencia a las mezclas más extrañas fue particularmente considerada por los contemporáneos como un signo de «decadencia» y «perversión»: pero en el protegido mundo experimental del personaje de Huysmans estas cosas aparecen sobre todo en forma artística, como motivos literarios o pictóricos imitados de sus pintores favoritos como Gustave Moreau, el de los éxtasis de Salomé, y Odilon Redon, con sus rostros tan grotescos. Si la novela se hubiera escrito veinte años más tarde, seguro que Des Esseintes habría incluido también a Aubrey Beardsley entre sus artistas preferidos. En el terreno de la literatura se añade a Baudelaire, Edgar Allan Poe, el narrador del terror, de quien se dice que describe entre «horribles escenas» el «desmoronamiento de la voluntad», y que «poco a poco va ahogando a su lector, el cual, derrumbado y estremecido, se siente mecánicamente enfebrecido por los fantasmas» *(op. cit.)*. Una de las consecuencias de este esteticismo es que el desprecio de la moral convencional va acompañado del interés por todo lo que se desvíe de la norma social o biológica. Ese desvío, ese ser diferente, lo entiende Des Esseintes (y muchos otros personajes de obras literarias de la época) como una distinción —si bien, en cierto sentido, es angustiosa—. El esteta que es dandi, contrariamente al bohemio, no garantizado por la sociedad, tan sólo es un *outsider* psicológico o, más exactamente, un exótico social voluntaria y materialmente independiente, a quien sólo interesa separarse de una sociedad que no le importa nada.

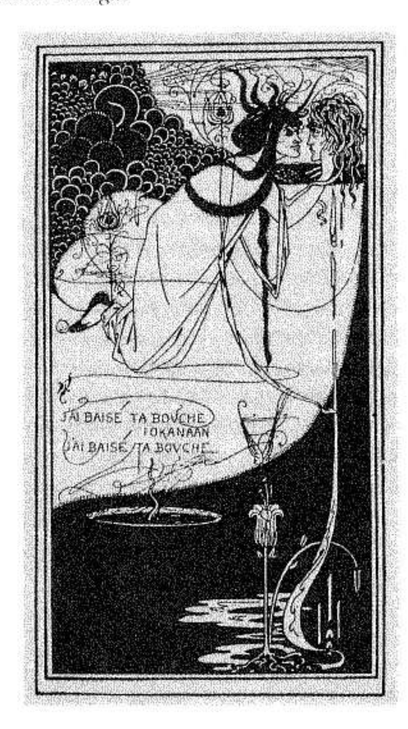
Las reflexiones de Des Esseintes describen con franqueza los motivos que le han llevado a retirarse temporalmente del mundo. Así, se cierra el círculo en el último capítulo de la novela: si al principio se hablaba de la insípida vida de «buena sociedad», de la que había que huir, el libro también termina en airada protesta contra los nuevos fenómenos sociales,

concretamente desde una perspectiva que podríamos calificar de crítica conservadora del capitalismo. «Tras la aristocracia de nacimiento, reinaba ahora la aristocracia del dinero, el califato de las oficinas, el despotismo de la Rue Sentier, la tiranía del tendero con sus ideas estrechas y comprables, y sus instintos falaces y vanidosos. [...] El pueblo había cumplido su deber, ensangrentándose de blanco en atención a la higiene; el burgués, que de nuevo se sentía seguro, se hallaba jovialmente entronizado por gracia del contagioso poder de su dinero y de su gran estupidez. El resultado de su subida al trono fue la aniquilación de toda inteligencia, la negación de toda honestidad, la muerte de todo arte; pues, de hecho, los artistas se habían arrodillado y besado con fervor las patas malolientes de los altos chalanes y sátrapas menores, de cuyas limosnas vivían» *(op. cit.).* Des Esseintes se aparta con repugnancia de la reciente americanización de la sociedad, aunque sea consciente de su segura derrota. Pero el final de la novela queda abierto: abandona a su crítico personaje a un incierto futuro, en el cual, presumiblemente, hallará la manera de arreglárselas con el mundo circundante. En cuanto al autor, elegiría más tarde para sí el camino que lleva desde un conservadurismo «no comprometido» a uno «comprometido»: en el campo de la iglesia católica francesa.

La novela de Huysmans sobre una existencia estética fue el primer ensayo de este tipo y, al mismo tiempo, el más extremo. Puede verse, en efecto, lo lejos que llegó el autor, si comparamos su libro con la novela más popular de temática esteticista, *El retrato de Dorian Gray,* de Oscar Wilde, publicada siete años después de la obra de Huysmans. Ambas novelas han sido frecuentemente comparadas en cuanto a su asunto, sobre todo en lo relativo a las descripciones de un lujo ostentoso. Sin embargo, es más importante conocer lo que diferencia a ambas obras. En contraste con la forma ensayística de Huysmans, Wilde no renuncia a una acción en el sentido convencional, e incluso la enriquece con una historia policiaca, produciendo la impresión de que la novela podría haber sido escrita por Huysmans y Conan Doyle conjuntamente. Pero a eso hay que añadir que el autor, a quien en sus escritos ensayísticos, y sobre todo en el prólogo de la novela, le encantaba representar con sus paradojas su papel habitual de terror de la burguesía, concibió el *Retrato de Dorian Gray* como una alegoría basada en un honesto modelo de virtud: el amoralismo esteticista es aquí un extravío que conduce a un joven por un camino equivocado y le lleva finalmente a la perdición, de modo que la máxima proclamada en el prólogo de que no hay libros morales o amorales, sino tan sólo bien o mal escritos, se contradice curiosamente con la línea de la novela. Pero aunque no se trate de una obra maestra, sí se puede afirmar que está muy bien escrita, aunque toda la historia que se narra exige y promueve una concepción de la literatura basada en la diferenciación de los valores éticos (no estéticos). El autor reivindica, en efecto, el derecho a una vida esteticista y amoral, pero no se lo concede a la totalidad de los héroes de las novelas. Las concepciones esteticistas del autor son literatura aforística o, si se quiere, teoría, no una práctica vital del tipo que sugiere una acción novelística. Los textos de ficción de Wilde, por el contrario, están impregnados casi sin excepción de la idea de que en la vida no es posible prescindir de los valores éticos. Sus narraciones poéticas y sus cuentos *(The happy prince and other tales: El príncipe feliz y otros cuentos,* 1888; *A house of pomegranates: La casa de las granadas,* 1891) dan testimonio de ello, al igual que sus obras de teatro, especialmente las comedias.

En los diálogos teatrales sus personajes juegan continuamente con sentencias inmorales, pero esta circunstancia no debe engañarnos ni hacernos olvidar que el patrón de estas obras se basa en un sistema estable de virtudes que conoce perfectamente la diferencia entre el bien y el mal, si bien guarda sus distancias respecto a las convenciones actuales de la moral burguesa (no valorando en nada la simple ética burguesa del trabajo). A estas convenciones, en las que se esconde una detectable mentira social, hace referencia el sonriente cinismo de los razonadores, en el fondo un ataque, desarrollado con las flechas de la sátira, contra la falsa moral de la sociedad. Al final, sin embargo, el autor no siempre da razón a aquellos personajes a los que confía sus fuegos de artificio intelectual. Así, Lord Illingworth, el cínico dandi de la obra teatral *A woman of no importance (Una mujer sin importancia,* 1893), parece enteramente un portavoz del ensayista Wilde; pero la razón la tiene al fin el pensamiento ético de la protagonista, y no la brillantez de ese león de los salones. Y éste, al final, acaba siendo un verdadero «hombre sin importancia». En *Lady Windermere's fan (El abanico de lady Windermere,* 1892) lord Darlington proclama que es absurdo dividir a los hombres en buenos y malos, cuando en realidad sólo los hay divertidos y aburridos. Sin embargo, el autor no aplica esta escala estetizante a las acciones decisivas de sus personajes, siendo en cambio de verdadero peso los personajes —sobre todo femeninos— que ejercen la crítica social no con palabras, sino con hechos éticos, obedeciendo a su instinto sin tener en cuenta los prejuicios imperantes. Si este instinto no origina excepcionalmente otra cosa que el mal, el equilibrio moral se restablece mediante la caída de los temerarios.

Tal es el caso, por ejemplo, de la pieza en un acto *Salomé* (escrita en francés, en 1893). En la desmesurada voluptuosidad de la princesa judía se manifiestan en efecto los peligros de una vida exclusivamente estética. La princesa desea a Jochanaan (S. Juan Bautista), encarcelado por Herodes, sin tener en cuenta ningún impedimento y, en realidad, sin conocerle,



Salomé con la cabeza de Juan. Dibujo de Aubrey Beardsley como ilustración de la «Salomé», de Oscar Wilde, 1894. Londres, British Museum.

únicamente por su voz y presintiendo su aspecto. Pero este sensualismo esteticista no conoce la totalidad espiritual del hombre, sino tan sólo unas cualidades físicas aisladas. Para la abierta sexualidad de Salomé todo el mundo visible se transforma en materia de la que extrae sus metáforas estéticas: «[...] deseo tu boca, Jochanaan. Tu boca es como una línea escarlata en una torre de marfil, una granada partida en dos por un cuchillo de marfil» *(Obras).* Rechazada por el profeta, Salomé se venga pidiéndole a Herodes, tras bailar para él, la cabeza de Jochanaan. Y cuando ve la cabeza sobre un escudo de plata, cae en violento éxtasis panerótico: «Tu cuerpo era una columna de marfil sustentada por unos pies de plata. Un jardín de palomas y plateadas azucenas, una torre de plata cubierta con escudos de marfil. Nada en la tierra tan blanco como tu cuerpo. Nada en la tierra tan negro como tu cabello. En todo el mundo nada tan rojo como tu boca. Tu voz, un incensario que esparcía las fragancias más extrañas, y cuando te miraba, se escuchaban curiosas melodías» *(op. cit.).* En el texto de Wilde no hay acentos morales. El final lapidario (Herodes ordena a sus soldados que maten a Salomé) muestra que al fin un amoralismo estético sin límites acaba por destruirse a sí mismo, en un juego de agresión y contraagresión.

Muy a menudo se ha comparado a Wilde con Gabriele d'Annunzio, el más característico representante de las concepciones esteticistas en Italia. La comparación, sin duda aduladora para D'Annunzio, se basa principalmente en que ambos autores, cada uno a su manera, se esforzaron por incluir su vida en la poesía y la poesía en su vida. El italiano, que no padeció la suerte de Wilde, sino que por el contrario disfrutó hasta el final de una vida de fama artística y poder político, se esforzó de manera convulsiva por «estilizar» su existencia en el sentido de un culto a la belleza sin miramientos, según la idea de un «desaforado esteticismo», por citar a Thomas Mann. El pasivo esteticismo a que alude el término de moda «decadencia», manifestado en un máximo refinamiento de los sentidos, desempeñó en su vida y en su obra un papel destacado, aunque constituía una parte tan sólo de su esteticismo. Particularmente desde finales de siglo, éste adoptó una técnica de juego cada vez más vitalista y agresiva. Así la idea del «superuomo» que trataba de realizar en la práctica el poeta, político y aviador era, significativamente, de origen literario, teniendo por modelo al superhombre del *Zarathustra* (1883-1885) de Nietzsche. El tema de sus novelas y sus dramas está basado, la mayor parte de las veces, en la vida mundana de artistas y *bonvivants,* vida que el autor conocía bien y por la que sentía una gran predilección. Pero dado que sus obras siempre constituyen una «autoestilización», la exposición de la problemática de la «decadencia» impresionista (por ejemplo, en la novela *Il piacere: El placer,* 1889) y de la amoralidad vitalista (en la novela *Il fuoco: El fuego,* 1900), al carecer de la distancia crítica necesaria, resultarán patéticas. En cualquier caso, no sorprende que la ingenua identificación con la idea del «superuomo» convirtiera al autor en partidario del fascismo. Su fama literaria, hoy en día bastante palidecida, fue considerable hacia finales de siglo. Así en Alemania algunos rasgos de las primeras novelas de Heinrich Mann (sobre todo de la trilogía *Die Göttinnen: Las diosas,* 1903) proceden de D'Annunzio, en cuanto al tema y al estilo. Sin embargo, en el autor alemán se nota ya cierta distancia crítica respecto a sus personajes, tal y como ocurre en el conocido relato titulado *Pipo Spano* (1905), que se puede considerar como una especie de equivalente de la novela de D'Annunzio *Trionfo della morte (Triunfo de la muerte,* 1894). En dicha novela el ansia de muerte del artista desemboca en una extática caída; en el relato, por el contrario, ya se revela la diferencia entre apariencia retórica y realidad, haciéndose aparecer al artista moderno como un patético comediante. El esteticismo se manifiesta aquí quebrado, pletórico de contradicciones.

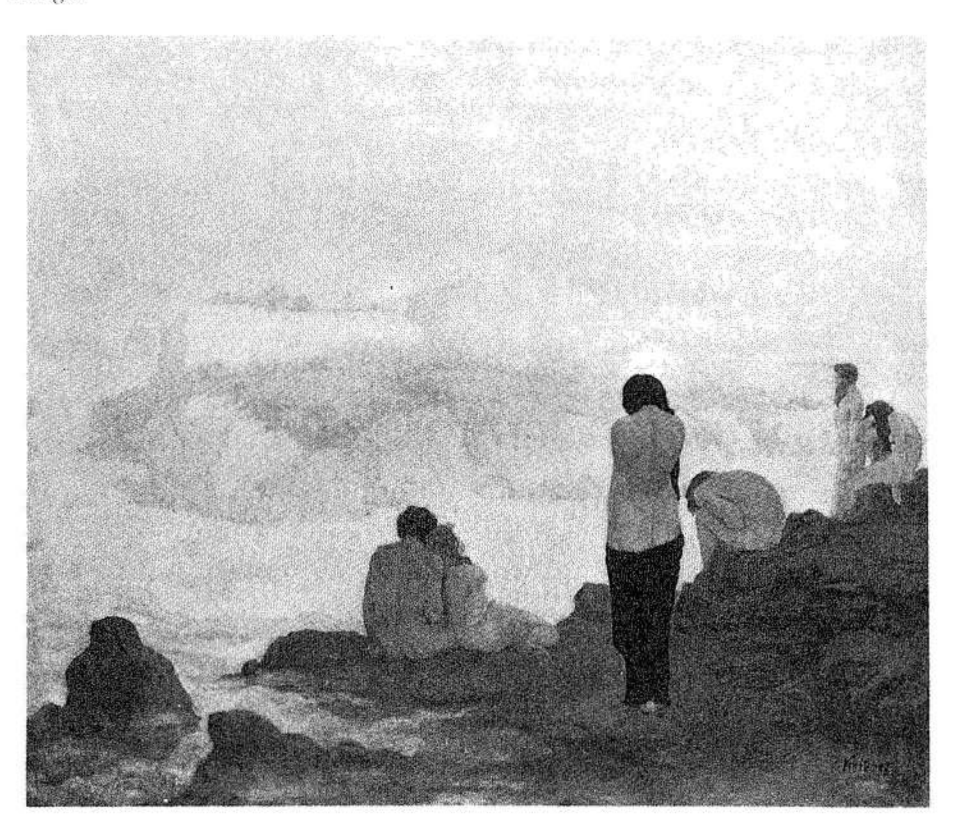
Esta contradictoria interpretación del esteticismo en el país de Nietzsche no será una excepción. «Aparte de los primeros poemas de George, en toda el área lingüística alemana se puede hablar de una distancia crítica, e incluso de un vaciamiento del esteticismo; mientras en Inglaterra los caminos que parten del es-

teticismo llevan al "socialismo blanco" (Wilde, Morris), en el área alemana las problemáticas del arte y de la vida ya se convierten en cuestión moral; la consecuencia de una absoluta artisticidad se transforma, como robo de la vida, en injusticia, y de ahí que la polémica pase a constituir un proceso moral en toda regla» (R. R. Wuthenow: *Muse, Maske, Meduse: Musa, Máscara y Medusa).* La suposición de que la citada característica de la literatura en lengua alemana esté ante todo condicionada por la influencia de las discrepantes interpretaciones de Nietzsche sobre el artismo, seguramente no es equivocada, pero no explica suficientemente el estado de cosas. Hay que tener en cuenta que en la literatura alemana del siglo XIX, incluido también en parte el romanticismo, la cuestión del cometido moral desempeña un papel más destacado que, por ejemplo, en la literatura francesa, cuya «impassibilité» contrasta claramente con el moralismo teñido de humor de la alemana. En este sentido, no hay más que comparar a Keller o Raabe con Flaubert y Maupassant.

Por eso parece lógico que los primeros poemas de Stefan George, unos de los testimonios más consecuentes de la poesía esteticista de Alemania, resultaran directamente de la inclinación hacia la Francia de Baudelaire y Mallarmé. No es casual que la colección de poemas *Algabal* (1892), considerada con razón por la historia de la literatura alemana como un ejemplo prototípico, aparecieran en París como edición privada dedicada a su amigo el poeta francés Albert Saint-Paul. A la dedicatoria sigue un poema introductorio que ilustra mejor que nada el carácter de los poemas, estando dedicado a la memoria del rey bávaro Luis II, el dueño y creador de los suntuosos castillos. Así señala Pate que cuando George imaginó el «subreino» de su poesía, tenía bien presentes las fantasmagorías del rey, aunque también las de Huysmans. En efecto, todo el mundo de los salones imperiales («Brillante y áureo metal, marfil y ópalo lechoso/ rubí, alabastro, cristal»), así como los parques y jardines artificiales, son una realización de esta estética de la distancia de la naturaleza. El jardín, del que Algabal dice en un poema haberlo construido él mismo, «no necesita ni aire ni calor», y las «exánimes bandadas» de pájaros que hay en él son testimonios de un mundo inmóvil y artificial que no conoce primaveras. En contraste con los subreinos del romanticismo alemán —Tieck y Novalis—, el de George es totalmente artificial. La «flor negra» del reino de Algabal nos hace pensar en la «flor azul» de Novalis en la novela *Heinrich von Ofterdingen* (1802), pero la diferencia estriba, como acertadamente observa Paul Gerhard Klussmann *(Stefan George),* en que la flor del romanticismo es una encarnación de las fuerzas naturales mágicas, mientras que la imagen esteticista ha de ser creada artificialmente. Del mismo modo que el entorno de Algabal es un producto del gusto individual, así también su conducta con el resto de los hombres es individualista, es decir, no está sometida a norma social alguna. Para el inmoral Algabal incluso matar personas inocentes no es nada más que un «gesto», y en el charco de sangre sólo se percibe el juego de colores. Algabal se comporta como si hubiera leído el ensayo de Wilde (que acababa de aparecer), en el que se dice que el sentido de los colores es más importante para el desarrollo del hombre que los principios éticos. Sólo que Algabal manifiesta su amoralismo completamente en serio y por lo demás permanece impune.

Pero también en la creación de George la actitud extrema de Algabal es una excepción. Ciertamente los textos poéticos nunca son simples testimonios biográficos, y menos los simbolistas. No obstante, hay que reconocer que la figura de Algabal no está tan alejada de la actitud artística del poeta, y al menos la idea del exclusivismo estético y social, así como la actitud autoritaria, aparecen como rasgos por completo comunes. Esta figura sería inimaginable en un poeta al que a menudo se menciona junto con George, en Hugo von Hofmannsthal. Siendo el más importante representante de la modernidad vienesa, éste es un autor que confiere una nota diferenciada al esteticismo europeo. Así, sus primeras obras, que ya constituyen un punto culminante de su creación, se caracterizan porque la problemática del esteticismo aparece más complejamente desarrollada que en otros autores, con una singular alternancia crítica, tanto a favor como en contra. La desconfianza de Hofmannsthal respecto a la exigencia exclusivista de la cultura estética, representada, por ejemplo, en George, nos hace pensar en un episodio de la novela de Huysmans: en la ocurrencia de Des Esseintes de adornar el caparazón de una tortuga con piedras preciosas, es decir, cargar de joyas al animal y convertirlo, en cierto modo, en un ornamento vivo —cosa que el animal consiente, literalmente ahogado por el lujo—. Si entendemos el pasaje (independientemente de las intenciones de Huysmans) desde un punto de vista metafórico, nos recordará directamente uno de los motivos centrales hofmannsthalianos.

Uno de los rasgos esteticistas de Hofmannsthal es su tendencia a percibir la realidad como algo que ya ha sido previamente acuñado por el arte. O, por decirlo a la manera de Wilde: el mundo es contemplado por el autor y sus personajes como una simple «imitación» del arte. «Algunas nubes», dice en su ensayo sobre Eleonora Duse, «pesadas, apelotonadas y doradas, tienen el alma de Poussin; otras, redondas y rosáceas, la Rubens, y otras, prometeicas, azules negruzcas y sombrías, la de Böcklin. Hay emociones del alma que ha creado Schumann; y hay ideas que sin Hamlet jamás serían nuestras» *(Prosa).* Otro ejemplo entre muchos es un apunte de 1892, de sus obras póstumas, en el que las vivencias de la naturaleza son atri-



La isla dorada. Pintura de Georg Kolbe, 1898. Berlín, Staatliche Museen, National-Galerie.

buidas a modelos literarios: un paisaje primaveral le recuerda a Jean Paul; el aire cálido y vibrante, a Baudelaire; el susurro de los árboles y el viento de la noche, a Eichendorff; la atmósfera de las silenciosas habitaciones, a Maeterlinck. La naturaleza es leída, por así decirlo, como si fuera un libro escrito por poetas. En Mallarmé esta idea se encuentra apoyada en el viejo tópico del mundo como libro: «En el fondo este mundo fue creado para llegar a ser un hermoso libro» *(Symbole und Signale: Símbolos y señales).* En el poema de Hofmannsthal *Brief an Richard Dehmel (Carta a Richard Dehmel),* de 1895, se describe primero la vivencia de un paisaje, pero la naturaleza aparece allí como insustancial en comparación con la vida que destila la poesía. La naturaleza contemplada «no es nada para mí —¡qué hay en ella de vida!—./En el libro la hay, sí,/sí la hay; está allí».

Hofmannsthal, sin embargo, estaba muy lejos de celebrar la victoria del arte sobre la naturaleza. La intensidad de lo artístico experimentada por él la consideraba —desde una perspectiva crítico-cultural— como una amenaza historicista de la vital frescura y de la espontaneidad. Sin duda la crítica de Nietzsche del historicismo dio un impulso esencial a la problemática de Hofmannsthal sobre la vida espontánea y la mediatizada. Donde más claramente se percibe su duda respecto a una cultura exclusivamente estética es en el pequeño drama *Der Tor und der Tod (La puerta y la muerte,* 1900), donde un joven poeta criado entre los libros y los cuadros reconoce a la hora de la muerte que ha perdido lo primario y espontáneo de una vida, que es, en cierto sentido, epigonal. Este miedo a una vida atrofiada por la exclusiva consagración al arte es la expresión temática de la duda de Hofmannsthal sobre la posibilidad y el sentido de una existencia puramente estética. Más decisivo aún era su escepticismo en la cuestión de las valoraciones morales. Las tesis de Wilde sobre la primacía de lo estético no hallaron buena acogida en el autor vienés. Al contrario, una carta dirigida al conde Kessler, del 26 de julio de 1900, lo dice claramente: «Ciertas teorías procedentes del propio artista, como los lemas, bastante pobres y limitados, puestos en circulación por Baudelaire, y algunas cosas ingeniosas dichas por Pater, me parecieron lo único no rechazable por completo. Pero esa tendencia teórica que podemos llamar esteticismo no sólo me pareció algo limitado e imperfecto, sino también estremecedor. Sin saber bien a qué se debía, sentí su espanto y empobrecimiento».

Pero una de las contradicciones de la crítica de Hofmannsthal al esteticismo es que el autor, en virtud de su alejamiento de un mundo artístico puro, buscó cada vez mayor apoyo en unas concepciones conservadoras. El radicalismo estético y artístico, que

acabó por derogar el convenio con la sociedad existente, le parecía una irrupción del nihilismo en un mundo de valores tradicionales respetados por él. Pero el problema de la relación entre el arte y la vida, entre el individualismo y la norma social, siguió siendo para él un tema de importancia, incluso trágico en algunos de sus aspectos. Pero serían dos alemanes contemporáneos los encargados de recapitular el esteticismo, en los años posteriores al 1900, con una distancia irónica y una visión satírica del mismo.

Esto tuvo lugar, desde puntos de vista psicológicos, con Thomas Mann, quien más claramente aún que su hermano Heinrich, aunque también bajo la influencia de Nietzsche, puso en entredicho a los artistas y estetas. Los ademanes seductores del artista —por ejemplo, en su relato *Tristan (Tristán,* 1903), o en su novela *Königliche Hoheit (Alteza real,* 1909) aparecen como signo de un supremo esfuerzo enmascarado, tras el que se oculta una gran inseguridad y fragilidad internas. El poeta Alex Martini, en *Alteza real,* es, entre otras cosas, autor de unos poemas vitalistas cuyo significativo título es *Das heilige Leben (La vida sagrada).* Sin embargo, la realidad de la que surgen estas poesías ofrece pocos motivos de entusiasmo. En cuanto al propio poeta, es una caricatura de Flaubert como pequeño burgués provinciano. El culto a lo bello y amoral (los poemas de Martini son calificados como un himno a la belleza de la vida, aunque también a su horror) aparece aquí como una especie de ideología poética, pero con una apariencia convulsiva.

Desde otra visión, emparentada en parte con la anterior, tiene lugar finalmente una crítica del esteticismo en los dramas de Frank Wedekind surgidos hacia fines de siglo. A los aspectos psicológicos de Thomas Mann se añaden en el autor teatral los crítico-sociales, ante todo las consideraciones sobre la relación entre el arte y el comercio en la moderna sociedad. Las obras teatrales *Der Kammersänger (El cantor de cámara,* 1899) y *Der Marquis von Keith (El marqués von Keith,* 1901) tocan este tema. La pieza de teatro *Karl Hetmann, der Zwergriese (Karl Hetmann, el gigante enano),* que también lleva por título *Hidalla* (1904), juega satírica y grotescamente con el ideario del esteticismo europeo. Contrariamente al aristocratismo espiritual de la teoría del arte simbolista, para Wedekind la idea de primacía de la belleza como palanca para realizar las reformas sociales constituye una utopía por completo insostenible en un ambiente de aventureros intelectuales y especuladores financieros. Así Hetmann es el fundador de una «Asociación Internacional para la Cría de Hombres de Raza», basada en la idea de una nueva moral, cuyo máximo precepto es la belleza. Sus miembros tienen que prescindir en efecto de la familia burguesa y de todas las ataduras convencionales, para consagrarse al objetivo de la cría, a ser el núcleo de una futura humanidad bella. Una de las cosas más notables de este texto es la circunstancia de que la «nueva moral» sólo esté pensada como tarea para privilegiados, tarea de los «ricos». En ello se manifiesta de forma bastante clara el carácter señorial del esteticismo social y político, como podría llamarse a la idea de Hetmann. Los paralelismos con la ideología y la práctica del fascismo son, por lo demás, escalofriantes. Sin embargo, en el contexto de finales de siglo el tema tiene menos fuerza; de ahí que la concepción de Wedekind todavía pudiera trabajar con una mezcla de elementos patéticos y satíricos, y crear a Karl Hetmann como figura tragicómica. Mas la visión de Wedekind de este nuevo hombre bello, siguiendo paso a paso las huellas de Nietzsche, estaba concebida muy en serio como una forma de crítica social de carácter utópico. Todo ello se convierte en una farsa en la empresa de explotación que es la sociedad contemporánea. La pretensión de un absoluto esteticista, que aquí aparece asociada a una especie de culto biológico, resulta incompatible como «idea pura» con el funcionalismo económico de nuestra sociedad. El fracaso de la ideología de la belleza en la obra de Wedekind puede ser entendido como final simbólico de un fenómeno histórico que, con todas sus abundantes contradicciones, sigue siendo un capítulo fascinante en la historia general de la cultura europea.